



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN  
Lingue Letterature e Culture Comparate –  
Letteratura e filologia: prospettive interculturali

CICLO XXXI

COORDINATORE Prof. Maria Rita Manzini

*Al limite della parola: María Zambrano, Rina Sara Virgillito e  
la scrittura mistica nella letteratura femminile del Novecento*

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/14

**Dottorando**

Dott. Fiume Valentina

---

(firma)

**Tutore**

Prof. Pellegrini Ernestina

---

(firma)

**Coordinatore**

Prof. Manzini Maria Rita

---

(firma)

Anni 2015/2018



*A Claudio*  
*ai miei genitori Francesco e Lucia,*  
*a mia sorella Veronica*

*a Sara*



ἐὰν μὴ ἔλπεται  
ἀνέλπιστον  
οὐκ ἐξευρήσει

Se non spererà  
l'insperabile  
non lo troverà

(*Eraclito* frg. 65)



## SOMMARIO

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>15</b>
<b>I. LA SCRITTURA MISTICA</b>	<b>21</b>
<b>1.1 Poesia, filosofia e mistica: storia di una consonanza</b>	<b>21</b>
1.1.1 La parola mistica: l'approssimarsi al silenzio	32
<b>1.2 Costellazioni</b>	<b>35</b>
1.2.1 Voci della poesia: Cristina Campo e Margherita Guidacci	39
1.2.2 Dall'eremo e dal silenzio: Adriana Zarri e Antonella Lumini	72
<b>1.3 Guide</b>	<b>83</b>
1.3.1 Simone Weil e il pensiero poetante	84
1.3.2 Emily Dickinson: lo scricciolo-guida	96
<b>1.4 Rina Sara Virgillito: una mistica del Novecento</b>	<b>104</b>
<b>1.5 La razón poética di María Zambrano</b>	<b>134</b>
<b>II. LE DECLINAZIONI DELLA LUCE NELLE OPERE DI RINA SARA VIRGILLITO</b>	<b>155</b>
<b>2.1 Discorso in controluce nelle prime raccolte poetiche</b>	<b>155</b>
<b>2.2 «... non ti ridèsti fuoco in questo mio/ deserto»: le ierofanie di luce in <i>Incarnavazioni del fuoco</i></b>	<b>172</b>
2.2.1 Nam lucis pater est ignis: il fuoco come teofania	172
2.2.2 Quando la luce diventa sole, luna, stella	186
2.2.3 Nel prisma del tempo: aurora e alba	191
2.2.4 Tenebra/luce: la <i>coincidentia oppositorum</i>	196
<b>2.3 «Dimènticati luce/ della curva carezza delle cose»: metamorfosi luminose ne <i>L'albero di luce</i></b>	<b>206</b>
<b>2.4 «come la vena d'oro impietrata/ nella roccia»: le ultime epifanie di luce</b>	<b>215</b>
2.4.1 «nell'abisso capovolto di luce»: dal silenzio e dall'eremo	215
<b>2.5 «spacco la membrana/ che mi separa dalla luce»: le trame dell'invisibile</b>	<b>224</b>
<b>III. LA VIA DELL'ACQUA NELLA POESIA DI RINA SARA VIRGILLITO</b>	<b>239</b>
<b>3.1 Paesaggi d'acqua</b>	<b>239</b>
<b>3.2 «Scivolando sul filo/ vertiginoso»: l'acqua nel grembo del tempo</b>	<b>254</b>
<b>3.3 Osmosi acquee: il doppio itinerario in <i>Incarnavazioni del fuoco</i></b>	<b>259</b>
3.3.1 Un'estasi di sangue	269
<b>3.4 La goccia d'acqua nella roccia: il momento contemplativo</b>	<b>277</b>
<b>3.5 La danza dell'acqua: le ultime poesie</b>	<b>287</b>

<b>IV. GLI ARABESCHI DI LUCE NELLA FILOSOFIA DI MARÍA ZAMBRANO</b>	<b>299</b>
<b>4.1 Prolegomeni per una filosofia dell’aurora</b>	<b>299</b>
<b>4.2 Polarità a confronto: luce d’aurora e luce del sole</b>	<b>309</b>
<b>4.3 «Antem lucem venit»: la notte oscura di María Zambrano</b>	<b>318</b>
4.3.1 «De oído a oído»: il canto notturno di Diotima	328
<b>4.4 La stirpe murata viva: Antigone o l’aurora della coscienza</b>	<b>337</b>
4.4.1 Il sacrificio della figlia: nel regno di Persefone	347
<b>4.5 L’aurora come visione: il centro oscuro della fiamma</b>	<b>354</b>
4.5.1 La visione dell’anima: Antigone e il dramma della cecità	354
4.5.2 Tre forme della visione: meraviglia e memoria	368
4.5.3 La luce-fiamma dell’aurora	374
<b>4.6 L’ἀναρχή dell’aurora: dalle tenebre alla luce</b>	<b>382</b>
4.6.1 La danza nell’oscurità: il germinare silenzioso dell’Aurora	391
4.6.2 Da fiamma nell’Erebo all’incanto della parola	397
<b>4.7 Ciò che resta dell’Aurora</b>	<b>405</b>
4.7.1 Chirografie dell’aurora	409
4.7.2 Impronte di pietra: l’aurora sulla terra	412
<b>4.8 Animali di luce: la serpe-vita e il gallo dell’aurora</b>	<b>415</b>
4.8.1 La serpe e la luce	415
4.8.2 Il canto del gallo al sorgere dell’aurora	422
<b>4.9 L’aurora come guida</b>	<b>425</b>
<b>4.10 La rivelazione dei <i>claros del bosque</i></b>	<b>429</b>
4.10.1 Il risveglio aurorale dell’anima	442
4.10.2 Nelle cavità dei claros: il cuore	447
4.10.3 Tra visceri e cieli	451
4.10.4 La fiamma e il fuoco: visioni	454
4.10.5 Sperimentare il vuoto: la bellezza	456
<b>4.11 Luoghi luminosi</b>	<b>461</b>
4.11.1 I chiaroscuri della pittura	461
4.11.2 Lo splendore sacro dell’arte spagnola	469
<b>V. ARCHITETTURE D’ACQUA NELLA FILOSOFIA DI MARIA ZAMBRANO</b>	<b>483</b>
<b>5.1 La vocazione dell’acqua</b>	<b>483</b>
<b>5.2 Il viaggio iniziatico</b>	<b>495</b>
5.2.1 Catabasi nelle acque	495
<b>5.3 La fonte</b>	<b>506</b>
<b>5.4 Il canto notturno dell’acqua</b>	<b>513</b>



<b>5.5 Il mare</b>	<b>529</b>
<b>5.6 Metamorfosi di luce e acqua</b>	<b>541</b>
5.6.1 Dall'acqua al sangue: una sete inebriante.	549
<b>5.7 «El verbo sumergido = el verbo que viene sobre las aguas»: la circolarità dell'essere</b>	<b>555</b>
<b>VOCI PER UN NUOVO LESSICO MISTICO</b>	<b>563</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>733</b>



## RINGRAZIAMENTI

«Ogni esperienza è inesauribile e proprio per questo non è interamente comunicabile» scrive María Zambrano. È dunque difficile, per me, riassumere in poche battute, cosa sia stato questo lungo itinerario della mia ricerca sulle nuove forme della scrittura mistica nella poesia e nella prose delle autrici del Novecento.

Il nucleo germinale di questo lavoro, cresciuto goccia a goccia, è stato indubbiamente l'incontro con l'opera di Rina Sara Virgillito, di cui mi sono occupata anche per la mia tesi magistrale. Quella prima ispirazione, nata *ante lucem* e che ora appare così lontana nel tempo, mi ha consentito di rileggere, attraverso l'alfabeto dell'estasi, l'opera di altre grandi autrici.

Un viaggio, dunque, che non sarebbe forse arrivato in porto senza il sostegno di alcuni maestri e amici.

Ringrazio, per prima, Ernestina Pellegrini “a cui devo tanto di ciò che sono”, maestra che mi ha introdotta allo studio delle letterature comparate e che mi ha fatto incontrare l'opera di Rina Sara Virgillito. È difficile condensare nel nudo spazio della pagina tutta la stima e l'affetto che mi legano a lei. Un grazie inesauribile per tutto ciò che mi ha insegnato, per i continui stimoli e per tutto ciò che unisce una Maestra a una discepola.

Un grazie infinito all'altra mia maestra, Anna Scattigno, che non potrò mai ricompensare per la pazienza, per la fiducia e per il sostegno che mi ha donato. A lei devo molto più di quanto riesca a dire, perché nel momento in cui mi sono smarrita, ha saputo infondermi la forza e la tenacia necessarie per tornare sul mio cammino. A lei tutto il mio affetto e la mia gratitudine.

Colgo l'occasione per ringraziare la maestra di tutti noi, Enza Biagini, perché non ha mai smesso di vegliare sul mio lavoro e sul mio percorso di studiosa, con preziosi consigli e con letture profondamente attente, donate con la gratuità, la gentilezza e l'estrema umiltà che la contraddistinguono.

Questo lungo lavoro è stato soprattutto un cammino di vita che mi ha portato all'incontro inaspettato con persone che sono diventate, sin da subito, amiche. Tra queste, in assoluto, Sonia Giorgi, amica, allieva ed erede di Sara Virgillito, ora

amica, confidente e maestra che mi ha accompagnata e guidata, accolta nel cerchio magico di Sara. Sono grata per tutto quello che mi ha donato, per lo scambio di confidenze, per le nostre passeggiate sui sentieri bergamaschi di Sara, per le trame d'ambra che ormai ci uniscono.

Un grazie affettuoso va al mio maestro Francesco Donfrancesco, per le nostre conversazioni piene di luce, per i sorrisi, per gli incoraggiamenti, per lo scambio continuo di suggestioni, per le radure che abbiamo incontrato, per le parole di María Zambrano che ci uniscono in una salda amicizia.

La mia riconoscenza a Roberto Fuda, che ha assistito alla nascita e al fiorire della mia passione letteraria per la poesia di Sara Virgillito, per le ore passate a decifrarne la scrittura, per i preziosi consigli, per il sostegno e per l'affetto che mi ha sempre dimostrato in questi lunghi anni, prima maestro d'archivio poi maestro di vita. Un grazie di cuore.

Se è difficile dimostrare la profonda ammirazione e la dovuta riconoscenza nei confronti dei propri maestri, è quasi impossibile farlo con la propria famiglia. Ringrazio infinitamente i miei due splendidi genitori, Francesco e Lucia, che mi hanno sostenuta sempre, nel mio percorso universitario così come nella vita, senza la loro forza e il loro costante amore non sarei ciò che sono. Un grazie particolare a Veronica, mia sorella e la mia più cara amica, per le sue "strigliate", per i consigli pieni di amore, per il sostegno instancabile che mi dona e per tutto quello che ci lega da sempre.

Un grazie sincero va anche agli amici, a quelli che ci sono sempre stati e a quelli che ho incontrato durante questa esperienza.

Un grazie a Federico, collega ed amico, per i preziosi consigli, per l'incoraggiamento costante e gratuito che non dimenticherò mai.

Ringrazio Diego, che ha vissuto con me l'innamoramento per questa disciplina, per aver condiviso con me vittorie e sconfitte, per le nostre lotte al coltello e per le nostre "meneghellate". Un grazie per esserci stato, nel bene e nel male, ad ogni passo, per i consigli e tutto l'aiuto che solo un amico può dare.

Un grazie a Laura, Lorenza, Lisa, Ylenia e Claudia che credono, da sempre, in me; a Mariateresa che ha condiviso con me parte di questo lungo percorso, un grazie per il suo affetto, per la lealtà e per essere diventata un'amica dell'anima.

Ringrazio di cuore Luca, per le aurore e per i tramonti condivisi, per le meraviglie mostruose trovate ad ogni passo, per avermi ascoltata e sostenuta nei momenti più difficili, per la fiducia, la stima e l'affetto che mi ha donato sempre. Un grazie anche ad Alessandro, per le nostre radici classiche, per i consigli preziosissimi, per aver creduto nelle mie capacità, per avermi dato tutto il sostegno che solo un vero amico sa donare.

Ringrazio Samuele, che mi conosce da sempre, per la stima, l'affetto, il sostegno e per credere in me quando io non riesco a farlo.

Un grazie immancabile a Linda, per tutta la forza che mi dona, perché «nella nostra amicizia non c'è mai stata una crepa», per credere in me più di quanto sappia fare io stessa. Ringrazio di cuore Ilaria, che con la sua dolcezza è stata ed è una costante presenza nella mia vita e che mi ha confortata ogni volta che pensavo di arrendermi.

Un ringraziamento speciale a Caterina, che fin dai primi corsi seguiti insieme è diventata amica fedele e leale. A lei tutto il mio affetto e la mia gratitudine per avermi sostenuta, per aver rallegrato i momenti più oscuri, per avermi spronata a credere anche quando non è stato facile farlo, per tutto ciò che abbiamo vissuto e per tutto quello che condividiamo nella vita.

Questo lavoro ha portato con sé una ricchezza inesprimibile ma anche, inevitabilmente la sua parte di oscurità, che ho superato solo grazie alla pazienza, alla tenacia, alla forza e all'amore che Claudio mi ha donato. Nessun ringraziamento risulta adeguato per tutto ciò che ha fatto per me, per le giornate trascorse tra i libri, le notti insonni, i sacrifici, le paure che ha saputo dissolvere con uno sguardo. La realizzazione di questa tesi è giunta in porto grazie a lui, la mia aurora.



## INTRODUZIONE

L'istante della scoperta è incomparabile,  
insostituibile, come ogni *coincidentia  
oppositorum*.

(María Zambrano, *I beati*)

Michel De Certeau, nel suo lavoro intorno all'enunciazione mistica, afferma che in essa «la parola è legata alla separazione. Sorge in tutti quegli interstizi in cui si evidenzia il rapporto del desiderio con la morte, cioè con il limite. È l'assenza o la privazione, a far parlare»<sup>1</sup>. Tale intuizione può essere posta a sigillo di questo nostro percorso attraverso le forme della scrittura mistica presenti nella letteratura femminile del Novecento e sin da subito inserisce il lavoro entro le coordinate del silenzio e dell'assenza. Il linguaggio dei mistici da sempre si pone come arma in grado di scardinare, talvolta con modalità violente e irrevocabili, non solo i meccanismi spazio-temporali ma anche quelli retorico-linguistici tanto che esso mira a ricercare nuove formule sintattiche e semantiche. Lo scavo condotto dalla parola mistica va a insediarsi nelle aporie del linguaggio stesso, avvicinandosi sempre di più alla sua origine angelica. I mistici hanno tentato di fabbricare un nuovo linguaggio sebbene ciò abbia significato lavorare sul linguaggio già esistente. Certo tra i fenomeni mistici esiste la *glossolia* ovvero il parlare lingue inesistenti, tuttavia quello che si attua è un vero e proprio sovvertimento del linguaggio codificato, sia esso teologico, poetico o filosofico. I numerosi studi condotti intorno alla parola e alla letteratura mistica si concentrano soprattutto sull'età medievale e moderna. Al contrario, si registra una minor attenzione al periodo novecentesco e contemporaneo, in particolare nell'ambito della scrittura femminile. Tuttavia, nella contemporaneità, è rintracciabile un *ramus aureus* su cui si innesta un *corpus*, estremamente variegato, di poetesse, filosofe e pensatrici che approdano a una scrittura che mostra, non solo a livello linguistico, profonde affinità e consonanze con la parola delle mistiche e contemplative, presentando, al contempo, un proliferare di lemmi e immagini

---

<sup>1</sup> Michel De Certeau, *L'enunciazione mistica* (1976); trad. it. di Daniela De Agostini, *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua (secoli XVI e XVII)*, a cura di Carlo Ossola, Olschki, Firenze 1988, p. 103.

ascrivibili alla tradizione mistica. Il *corpus* di autrici, venuto a configurarsi, è costituito da poetesse/traduttrici – Emily Dickinson, Margherita Guidacci, Cristina Campo e Rina Sara Virgillito – filosofe quali Simone Weil e María Zambrano e infine Adriana Zarri e Antonella Lumini, l’una teologa l’altra eremita metropolitana, avvicinate dalla comune decisione radicale di una vita contemplativa ed eremitica. Infatti la scelta di alcune autrici è stata quella di abitare il margine, altre hanno rinunciato alla teatralizzazione del Sé privilegiando piuttosto il silenzio, configuratosi come luogo in cui contemplare le incursioni dell’Altro, siano esse epifanie, teofanie o visioni, nella soglia tra delirio e profezia.

Il paradigma fondante di tale scrittura è l’alterità: un Altro – l’Ospite, l’Assente, o come direbbe Ossola, il Silente – fa parlare di sé. De Certeau sostiene, nell’introduzione a *La Fable mystique*, a proposito dell’attenzione volta dai mistici verso il *pathos* del dettaglio, che essi «punteggiano i loro racconti con il “quasi niente” di sensazioni» e che «il discorso mistico trasforma il dettaglio in mito; vi si aggrappa, lo esorbita, lo moltiplica, lo divinizza. [...] Istante estatico, lampo d’insignificanza, frammento d’ignoto che introduce un silenzio nella proliferazione ermeneutica»<sup>2</sup>. Notiamo come nelle affermazioni di De Certeau si celi un reticolo di intuizioni che ben si presta a delineare i nodi nevralgici dell’esperienza mistico-contemplativa delle autrici comprese nel nostro lavoro di ricerca.

Si tratta, è chiaro, di sentieri spesso diametralmente opposti, altre volte simmetrici, in ogni caso è rintracciabile un repertorio di immagini topiche: la luce, declinata nei suoi correlativi di aurora, alba, sole, luna, fuoco, fiamma; la tenebra e dunque il buio, l’oscurità, l’ombra; l’acqua, a cui corrispondono l’oceano, il mare, il fiume, il torrente, il lago, la pioggia, la goccia; la ferita, il desiderio, il miele, il sangue, il vuoto, il deserto, la cella, l’abisso, il nondove; le coppie oppositive come il nulla e il tutto, il non essere e l’essere. Questa galleria di immagini offre al lettore e al critico uno strumento indispensabile per comprendere la portata dell’evento vissuto, sia esso visionario, estatico o contemplativo. Le divergenze, dettate anche da una pluralità esperienziale, confermano pertanto le differenti scelte stilistiche.

La condizione della soglia, dimora in cui queste autrici sostano nella grande rete epistemologica umana, crea una certa inquietudine e perplessità sia nel critico

---

<sup>2</sup> Michel De Certeau, *La fable mystique, XVI-XVIIe Siecle*, vol. I, Éditions Gallimard, Paris 1982; trad. it. di Silvano Facioni, *Fabula mistica, XVI-XVII secolo*, con un saggio di Carlo Ossola, Jaca Book, Milano 2008, p. 10.



che nel lettore, i quali, avvicinandosi ai testi di tali autrici, mostrano un'ansiosa volontà di erigere una definizione assoluta, che si sbilanci o verso le assonanze poetiche o verso le architetture filosofiche. Questo tuttavia non accade, in virtù di quella inesausta ricerca, da parte delle autrici, del canto ancestrale, della parola originaria, della sacralità di quel *Fiat!* che allora non tuona più come una condanna all'esistere ma come la nominazione rivelatrice dell'essere.

Voce e canto sono i poli attrattivi del dire poetico di Cristina Campo, teso sulla sua corda liturgica, della rbdomantica parola di Margherita Guidacci, e delle incarnazioni del fuoco di Rina Sara Virgillito. Tre *exempla*, nella costellazione della poesia, che compiono un cammino parallelo, come confermano le scelte degli autori di elezione di cui sono anche traduttrici, dato rilevante a nostro avviso, dal momento che spesso le traduzioni tradiscono una co-autorialità da parte di queste scrittrici. Ciò accade sia perché si tratta di un'operazione da poeta a poeta, sia perché – e penso soprattutto al caso di Emily Dickinson – nella poesia altrui esse ritrovano le coordinate della propria esperienza, individuando una segreta simmetria e, talvolta, una giustificazione al proprio poetare. La polifonia di voci si estende anche all'ambito filosofico dove, con Simone Weil e María Zambrano, assistiamo al sorgere di nuove istanze epistemologiche che esulano dalla sistematicità dei postulati filosofici, quasi che, diversamente dalle origini “mitiche” della diatriba con la poesia, si arrivi ad accettare l'istante estatico. La filosofia dunque o, forse, sarebbe più corretto utilizzare il termine pensiero, accetta un destino comune a quello della poesia: arrivare al *Nadir* del proprio cammino ovvero la mistica. Certo allora potrebbe qui venire in soccorso la dichiarazione che Montale fa in un'autointervista: «“in un certo senso io mi lascio scrivere”. “Da chi?” “Da lui, e non è necessario dare un significato mistico al mio interlocutore”»<sup>3</sup>. Dunque, la natura dell'interlocutore non è definibile, poiché potrebbe corrispondere, unitamente, al divino o al demoniaco.

Ebbene, nelle autrici prese in esame, mi riferisco in particolar modo alle poetesse, l'oscura gestazione del verso poetico è generata dalla lotta con l'Angelo. Come avviene per Emily Dickinson, nume tutelare della loro poesia, anche in Guidacci, Campo e Virgillito si ha come l'impressione che la biblica lotta si concretizzi in uno scontro lacerante con la poesia stessa. Una lotta che, come osserva

---

<sup>3</sup> Eugenio Montale, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 600.

Adelia Noferi in un bellissimo saggio su Dante, è «colluttazione col proprio linguaggio, con l'Altro annidato in quel linguaggio, l'Altro dal linguaggio, come pura “visione”»<sup>4</sup>. Allora, anche quando non si parla specificatamente di visionarietà o di misticismo, si tratta comunque di appartenenza alla sfera semantica dell'enunciazione mistica.

Tali autrici si collocano in un ipogeo fortemente radicato nella contemporaneità e la loro scrittura, come ha affermato Luisa Muraro, è uno «sporgersi verso altro e [...] fargli posto, e per cominciare lo fa a chi legge»<sup>5</sup>. Non è intenzione di questo lavoro creare un regesto biografico delle autrici in questione, quanto invece quello di entrare *in medias res* all'interno della loro scrittura e vedere come alcune delle grandi immagini presenti nella letteratura mistica secolare siano da loro riprese e rivalorizzate entro la specificità del linguaggio contemporaneo. A volte prevarrà la scelta di un cammino filosofico, altre volte di quello poetico, tuttavia l'approdo è il silenzio o, più specificatamente, la soglia della parola. Se, come sostiene George Steiner, «il mito strategico del filosofo che sceglie il silenzio per via della purezza ineffabile della propria visione [...] ha precedenti antichi. [...] la scelta del silenzio da parte del poeta [...] è qualcosa di nuovo»<sup>6</sup>, il silenzio del mistico sembra essere l'unica via percorribile poiché in esso risiede, paradossalmente, l'essenza del suo dire.

Nel primo capitolo del presente lavoro affrontiamo, in chiave teorico-comparatistica, il rapporto tra poesia e filosofia, percorrendo in modo acronico le tappe di una secolare separazione, seguendone le dissonanze e le assonanze. La parola poetica e quella filosofica restano due realtà antinomiche tuttavia, come afferma Bigongiari a proposito di Giacomo Leopardi, «l'esprimibile posa sull'inesprimibile»<sup>7</sup> e dunque poesia e filosofia si presuppongono a vicenda poiché, come accade in Leopardi, il sistema «esiste, ed è colto nella misteriosa *causa sui* della poesia»<sup>8</sup>. Un'asistematicità dunque che ritroviamo anche nella scrittura delle autrici a cui abbiamo fatto riferimento. Come si evince dal primo paragrafo del capitolo d'apertura, la mistica si inserisce nel punto d'intersezione tra filosofia e

---

<sup>4</sup> Adelia Noferi, *Dante: la parola dell'Altro e l'altro dalla parola*, «Paradigma», n. 1, 1977, p. 39.

<sup>5</sup> Luisa Muraro, *Il dio delle donne*, prefazione di Grazia Villa, Il Margine, Trento 2012, p. 26.

<sup>6</sup> George Steiner, *Language and Silence* (1958); trad. it. di Ruggero Bianchi, *Linguaggio e silenzio*, Rizzoli, Milano 1972, p. 65.

<sup>7</sup> Piero Bigongiari, *La poesia pensa. Poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo*, a cura di Enza Biagini, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Adelia Noferi, Olschki, Firenze 1999, p. 71.

<sup>8</sup> Enza Biagini, *Prefazione* in *ivi*, p. XVI.

poesia e segna l'importanza di trovare un linguaggio che si innesti tra la riflessione e l'emotività. Il capitolo prosegue con una galleria di miniature biografiche di ogni autrice, dal momento che l'attenzione si è focalizzata quasi interamente sulla loro scrittura e sulla persistenza, in essa, dei lemmi e delle immagini derivanti dalla tradizione, recuperati e rimodulati secondo le corde della propria ricerca poetica o filosofica, ogni volta nuova, tra immedesimazione e allontanamento sia dai grandi autori mistici sia dai grandi modelli a cui guardano – Simone Weil e Emily Dickinson *in primis* – recuperando un bacino immaginale appartenente alla tradizione mistica, ma anche alle fonti bibliche, alla filosofia e alla spiritualismo orientali, all'alchimia intesa come «arcana sapienza»<sup>9</sup> e ai grandi archetipi derivanti da una conoscenza esperta dei miti classici.

Il nostro percorso di *distant reading* ha inevitabilmente richiesto anche un lavoro di *close reading* per guardare, attraverso una lente di ingrandimento, il πάθος del dettaglio ovvero come due immagini fondamentali del repertorio individuato siano state rielaborate da due autrici.

I due *exempla* sono l'opera poetica di Rina Sara Virgillito e il cammino filosofico di María Zambrano. Tale scelta ha sostanzialmente due moventi: il primo è stato, come si capisce, lavorare su due tipologie di linguaggio, per vedere anzitutto in che modo le immagini della tradizione mistica dialogano con due modalità espressive apparentemente conflittuali e dunque per comprendere più distintamente il paradigma consonantico che le lega. Il secondo motivo è stato l'azzardo comparatistico non solo tra due linguaggi, ma anche tra due personalità agli antipodi, partendo innanzitutto dalla loro posizione all'interno del panorama novecentesco. Se, infatti, l'opera di María Zambrano è conosciuta e studiata, in particolar modo nel settore filosofico, l'attività poetica di Rina Sara Virgillito è pressoché sconosciuta, fatta eccezione per alcuni studi di Ernestina Pellegrini, per le giornate di studio promosse dalla sua erede Sonia Giorgi e per la pubblicazione degli inediti a cui mi sono dedicata, tentando una valorizzazione della sua opera. Tuttavia ritengo fermamente che entrambe siano figure di grande spessore e portatrici di una poetica volta a rafforzare la ricerca all'interno di un sentiero inesplorato ovvero l'apertura della scrittura mistica nella contemporaneità. Lo studio critico, che qui presentiamo, è sostenuto pertanto dall'approfondimento di due immagini fondamentali in

---

<sup>9</sup> Cfr. titolo del volume di Michela Pereira, *Arcana sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Carocci, Roma 2001.

entrambe le autrici: luce e acqua. Simboli essenziali nella tradizione mistica e biblica, sono evocati dalle due autrici come elementi fondanti del proprio dire, ora filosofico ora poetico. Il secondo e il terzo capitolo sono quindi dedicati alla *via lucis* e alle architetture acquatiche sottese alla poesia di Virgillito. La fenomenologia della luce, drammaticamente vissuta a specchio dell'oscurità ad essa unita, mostra anzitutto una considerevole presenza del fuoco, in virtù di un antico testo alchemico, posto ad esergo dell'opera cardine di Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, secondo il quale il fuoco è padre di tutte le cose e solo la via attraverso questo elemento conduce all'Amato, al *the onlie begetter*<sup>10</sup>, al *senhal*. La tensione chiaroscurale dei versi di Virgillito si propagherà non solo nella raccolta successiva, *L'albero di luce*, in cui si attua una deflagrazione luminosa fino all'inaccessibile Oltre, ma anche nelle poesie rimaste a lungo inedite nel retrobottega della sua esperienza visionaria. Al fuoco, considerato elemento fortemente metamorfico, fa da controcanto l'acqua che ancora di più, secondo la lezione di Gaston Bachelard, disperde totalmente l'io.

Lo stesso percorso è stato compiuto nei successivi capitoli, il quarto e il quinto, ove i due elementi sono stati analizzati all'interno delle opere di Zambrano. Sebbene nel panorama critico italiano siano presenti numerosi studi filosofici sull'elemento luminoso nell'opera di María Zambrano, tuttavia mancava ancora un affondo letterario e capillare dei suoi testi, compresi gli epistolari; un approfondimento che qui restituiamo rafforzato da una lettura comparatistica estesa anche al meno analizzato tema dell'acqua, elemento metamorfico e simbolo di rivelazione. Sia per Virgillito che per Zambrano abbiamo inserito un paragrafo sul valore semantico del sangue all'interno delle loro opere, essendo uno dei simboli mistici più presenti nel retroterra della tradizione.

A sigillo di questo percorso all'interno della letteratura e della filosofia contemporanea, siamo approdati alla costruzione di un repertorio di immagini che mostrano la continuità ma anche l'allontanamento dalla tradizione. Esso vuol essere una mappa di Voci e di Immagini che, seguendo le segrete affinità tra le autrici, «api dell'Invisibile»<sup>11</sup>, lascia che sia la Parola a condurre in limine al Silenzio.

---

<sup>10</sup> Espressione shakespeariana a cui Virgillito affida il proprio canzoniere.

<sup>11</sup> La citazione rilkeana è ripresa dalla prefazione-commento di Rina Sara Virgillito all'edizione da lei curata di Rainer Maria Rilke, *I sonetti a Orfeo*, introduzione di Maddalena Longo, Garzanti, Milano 2000.

# I. LA SCRITTURA MISTICA

## 1.1 Poesia, filosofia e mistica: storia di una consonanza

Ci deve essere stato un momento iniziale in cui sentire e capire non erano separati.

(María Zambrano, *I beati*)

Il rapporto tra filosofia e poesia è da sempre considerato uno dei nodi nevralgici della riflessione critica sia letteraria che filosofica e, forse, ancora per certi aspetti insoluto. Recentemente, in un brillante volume, Michele Cometa ha ripercorso la storia della mistica e dell'esperienza religiosa e la loro interpretazione alla luce di una radicata persistenza del *sermo mysticus* nel pensiero novecentesco. Individua, pertanto, nello sviluppo teorico portato avanti da autori basilari come György Lukács, George Steiner, Roland Barthes, Péter Szondi e Peter Handke, una consonanza con la speculazione, teorica e linguistica, della mistica. Si tratta di autori cardine che costituiscono, come specifica Cometa, la punta di un *iceberg* molto più profondo, fondamentale per capire in che modo «l'esperienza speculativa ed espressiva della mistica ha avuto un ruolo così importante nella fondazione della teoria della letteratura del secolo scorso»<sup>1</sup>.

L'affinità che sussiste tra le modalità espressive, epistemologiche e linguistiche, della poesia e della mistica ha radici antichissime, fin dai primordi della filosofia greca. Tale pervasività del discorso mistico in ambiti contigui ma paradossalmente opposti ha creato numerose e accese discussioni nell'ambito teorico-critico, sia della poetologia sia della filosofia, poiché, come ricorda anche Cometa, «è chiaro che nell'esperienza della mistica entrano radicalmente in crisi alcuni cardini della filosofia moderna, come la dialettica stessa, e ogni filosofia degli estremi»<sup>2</sup>. Si tratta allora di vedere come nel Novecento prenda forma un *corpus* di autori che guardano a una genealogia variegata da cui, tuttavia, ereditano immagini,

---

<sup>1</sup> Michele Cometa, *Mistici senza Dio. Teoria letteraria ed esperienza religiosa nel Novecento*, Edizioni di passaggio, Palermo 2012, p. 15.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

lemmi, tratti che incideranno significativamente sul loro pensiero e, non meno importante, sulla loro scrittura. La linfa nutritiva che scorre entro l' *ἐπιστήμη* novecentesca deriva dalla mistica tedesca, spagnola, da quella nuziale e da quella renana, rispettivamente rappresentate da Jakob Böeme, da Giovanni della Croce e Teresa d'Ávila, da Giovanni di Ruysbroeck e da Meister Eckhart. Tali mistici non sono meramente dei modelli a cui far riferimento ma la loro opera consegna piccole gemme ermeneutiche in grado di scardinare non solo le normali convenzioni letterarie ma anche i fondamenti dialettici della filosofia. Cometa avanza poi un'ipotesi, che trova conferma nelle autrici che abbiamo preso in esame per la nostra ricerca dottorale, ovvero quella che la scrittura mistica coabiti con la forma letteraria del saggio all'interno di un comune terreno di conoscenza. Nel corso del Novecento allora si crea una fitta rete dialogica tra autori di grande levatura come Henri Bremond, Michel de Certeau, Theilard de Chardin, Henri Corbin – solo per citare alcuni esempi – che sono straordinari interpreti della storia della mistica. In Francia, come ben mette in luce Cometa, l'attenzione per la scrittura mistica va oltre i confini della teoria poiché

fa della letteratura semmai il punto di partenza per una filosofia che ha abbandonato le sicurezze del sistema e della dialettica e intende avventurarsi nei territori simmetrici ma spesso consustanziali della mistica speculativa e della mistica nuziale e dell'amore. Sul fronte della mistica speculativa, nella sua declinazione di mistica apofatica e di teologia negativa, la cultura francese poté presto contare su uno studio il cui impatto è ancora tutto da studiare.<sup>3</sup>

Tale declinazione si attua soprattutto nel saggio di Vladimir Lossky, *Teologia negativa e conoscenza di Dio in Meister Eckhart*, lavoro fondativo e punto di partenza per Martin Heidegger, Roland Barthes, Maurice Blanchot e Georges Bataille. Tuttavia è presente

una via alternativa [...] a quella della mistica speculativa eckhartiana e che si potrebbe ricondurre alla tradizione della “mistica nuziale” e, più in generale, della mistica femminile che deriva dalle esperienze di beguinage e trova già in Jan van Ruysbroeck un suo straordinario interprete.<sup>4</sup>

Cometa legge Roland Barthes e i suoi *Frammenti di un discorso amoroso*, o, in particolare le sue lezioni sul neutro, alla luce di quella mistica d'amore che pone

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 24.

<sup>4</sup> Ivi, p. 25.

attenzione a figure fondamentali: il languore, la ferita, l'attesa, il rapimento, l'estasi, l'eccesso, la follia, τόποι presenti nella sua opera e che derivano da una grande tradizione in cui troviamo Mechtild von Magdeburg, Hadewijch di Anversa, modelli a cui fa riferimento anche Julia Kristeva. Tuttavia l'epicentro di questa mistica d'amore è costituito, senza dubbio, dalla figura del desiderio «inteso come l'inappagabile e l'indicibile»<sup>5</sup>. Il desiderio, lemma attorno al quale si svolge il pensiero di Michel De Certeau, è un non-luogo, stando anche al significato etimologico di allontanamento, privazione ma anche movimento verso ciò che manca.

La mistica è, in fondo, la storia di un desiderio mancato che non si può dire e che non si fa dire poiché la parola, lo vedremo, risulterà inadeguata. Le intuizioni critiche di Cometa si rendono necessarie per comprendere allora il nesso costitutivo tra filosofia e teologia, appurando, senza tuttavia cedere a un appiattimento della questione, che la letteratura fornisce vitalità discorsiva, dialettica e retorica alle forme troppo rigide di teologia e filosofia. La mistica, lo vedremo, è – penso soprattutto alle riflessioni di María Zambrano – un anello di congiunzione tra λόγος filosofico e λόγος poetico.

Nel magma storico-letterario emerge con una certa frequenza la presenza di opere ibride tra filosofia e poesia o filosofia e letteratura. Remo Ceserani parla di tre diverse prospettive in cui vediamo o la filosofia invadere sul piano tematico la letteratura, o la veste retorica e letteraria di alcune opere filosofiche o infine la passione letteraria di alcuni filosofi contemporanei. Contaminazioni e ibridazioni: sembrano questi i poli attrattivi di due linguaggi opposti, certo, ma palindromi. Non è in questa sede che si potranno esperire in modo esaustivo tutte le problematiche relative a una diatriba così profondamente radicata nel retroterra immaginale e cognitivo dell'uomo e che è secolarmente e ampiamente discussa in vari ambiti teorici. Gli esempi sono molti, di secolo in secolo, a partire dalla *Divina Commedia* di Dante che fu però un momento irripetibile nella storia umana, come afferma María Zambrano, poiché l'opera dantesca è un esempio altissimo in cui poesia, religione e filosofia istituiscono un saldo sodalizio. In Dante «questa unità essenziale di scienza, teologia, religione unificava nell'uomo la mente con il cuore, o almeno se lo

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 27.

proponeva e nel contempo lo rendeva possibile»<sup>6</sup>. Abbiamo poi, come ricorda Ceserani, la poesia didascalica del Seicento e Settecento e Leopardi<sup>7</sup>, con le sue *Operette morali* in cui si ravvisa un tentativo da parte del poeta di porre ammenda all'equivoco che ha separato inesorabilmente i due linguaggi. Questo accade anche nello *Zibaldone*, in virtù della sua natura così inflazionata da vari strumenti stilistici come il saggio e il frammento; si parla per Leopardi di *pensiero poetante* e di *poesia pensante*, muovendosi pertanto entro la trama del paradosso. In accordo con le argomentazioni di Bigongiari quando scrive che

la poesia di Leopardi è veramente il momento fondamentale di questo coagulo, di questo qualcosa assolutamente unitario e inscindibile che tra il pensiero e l'invenzione poetica sussiste, per cui, come è stato fatto da qualcuno, con intelligenza, ma anche forzando i toni, parlare di una filosofia leopardiana distaccata dalla poesia è un qualche cosa di innaturale, come è qualche cosa di innaturale pensare alla poesia come distaccata da questa filosofia, diciamo, del canto che la sommuove continuamente, e che io vorrei chiamare vocalità della mente.<sup>8</sup>

Volgendoci poi alla contemporaneità troviamo molti filosofi, nelle cui opere si avverte la necessità di

far convergere scrittura filosofica e scrittura letteraria, soprattutto per effetto delle correnti prevalenti nella filosofia francese che sviluppano i temi della soggettività, della filosofia della vita e dell'esistenza, della dimensione conoscitiva della memoria, del tempo e della storia (Merleau-Ponty e Ricoeur e, più indietro nel tempo, Bergson) e, ancora, della fenomenologia delle passioni e delle emozioni, dell'esperienza femminile (Simone de Beauvoir, con una disponibilità a mescolare filosofia e letteratura che invece Sartre, nonostante le molte prove saggistiche, romanzesche, memorialistiche e teatrali, tendeva ancora a tenere separate).<sup>9</sup>

Le incursioni ininterrotte e reciproche tra filosofia e poesia si hanno proprio in virtù di un comune terreno d'azione, sebbene l'una tenti di erigersi a opera sistematica e formale e l'altra invece rimanga rapita dall'istante estatico della

---

<sup>6</sup> «esta unidad esencial de ciencia, teología, religión en el hombre unificaba su mente con su corazón o al menos se lo proponía y se lo hacía posible al mismo tiempo» in María Zambrano, *Dante specchio umano*, a cura e con un saggio introduttivo di Elena Laurenzi, testo spagnolo a fronte, Città Aperta, Troina (EN) 2007, pp. 62-63.

<sup>7</sup> Rimandiamo alla lettura del saggio di Piero Bigongiari, *I Canti come voce desiderante dell'io* in *La poesia pensa. Poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo*, cit., e al volume critico di Antonio Prete, *Il pensiero poetante: saggio su Giacomo Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1997.

<sup>8</sup> Piero Bigongiari, *I Canti come voce desiderante dell'io* in *La poesia pensa. Poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo*, p. 82.

<sup>9</sup> Remo Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Mondadori, Milano-Torino 2010, p. 33.



scoperta. Tuttavia, come si evince dalle appassionate letture delle autrici del nostro repertorio novecentesco, filosofia e poesia rappresentano il parto gemellare di un unico sentire.

Sin dai primordi la relazione tra filosofia e poesia è stata concepita come un'aspra lotta tra due sguardi diversi e, conseguentemente, tra due forme di parola poste agli antipodi della conoscenza. C'è chi, come Derrida, si è limitato a considerare la diatriba dallo spioncino dell'analisi linguistica, deponendo la lente letteraria; al contrario i fenomenologi come Husserl e gli ontologi come Heidegger hanno affilato le lame delle armi letterarie, certo sempre mantenendosi nella stanza filosofica. Tuttavia si è resa necessaria una discesa fino ai recessi ancestrali del sapere, fino alle radici del pensiero epistemologico occidentale, prendendo quindi in considerazione e come punto di partenza l'esegesi platonica. Per Platone solo la filosofia possiede gli strumenti per indagare il reale, per esperire le domande dell'uomo e per giungere all'Idea. Questa posizione del filosofo è espressa con estrema convinzione nei libri della *Repubblica*: qui lo scontro tra λόγος poetico e λόγος filosofico si risolve in un trionfo di quest'ultimo e la conseguente condanna della poesia. Solo il filosofo, allora, può accedere alla bellezza e all'assoluto, poiché il poeta è dedito alla *mimesis* e corrotto dall'immaginazione che lo ispira. Nel X libro della *Repubblica*, dove sono gettate le basi per la costruzione delle leggi e della giustizia, Platone affronta tale disamina inserendo la componente etica e ritenendo spaventosa l'azione della poesia e dell'arte in quanto, sollecitando le pulsioni e le passioni dell'uomo, la parola imita l'idea e pertanto risulta incapace di educare alla verità. Solo assumendo su di sé il peso della sapienza, solo divenendo utile per l'uomo, la poesia può salvarsi dalla condanna e riscattarsi. Per Platone l'unica difesa della poesia è quella di

dimostrare di essere utile e non solo piacevole [...] deve svelarsi sciogliendosi sotto la luce della parola chiara e razionale, totalmente dispiegata dal *logos* e illuminata senza chiaroscuri, cercando così di evaporare nella speranza di riscattarsi e cogliere l'archetipo che solo la filosofia noetica può conoscere, pensando altresì di ridurre la distanza ontologica tra immagine e idea.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Leonardo V. Distaso, *L'incantesimo della mimesis: poesia e filosofia tra essere stato e poter essere*, «Bollettino Filosofico», n.32, 2017, p. 31.

L'apologia della poesia attuata successivamente da Aristotele si basa sulla necessità di mutare l'idea stessa inchiostrata nella natura della *mimesis*, poiché è solo ripensandola concettualmente che si può attuare un vero e proprio rovesciamento. Infatti distinguendo i due piani epistemologici, restituisce alla poesia la sua dignità, in quanto essa come forma di imitazione della realtà può accedere allo statuto di verità.

María Zambrano<sup>11</sup>, una delle autrici del nostro repertorio, nell'opera *Filosofia y poesía* edita nel 1939, dove parte proprio dall'analisi dell'opera platonica, afferma che nella contemporaneità è evidente la convivenza del filosofo e del poeta nell'animo umano che ha come conseguenza l'incompleto e l'incompiuto. Infatti «nella filosofia non si trova l'uomo intero; nella poesia non si trova la totalità dell'umano»<sup>12</sup>, in entrambi i casi non è attuabile la completezza dell'essere umano.

Seguendo le suggestioni del libro di Zambrano, che ben mette in luce le problematiche di questa inimicizia tra due linguaggi fortemente radicati nell'animo umano, partendo dalla considerazione che entrambi siano necessari all'epistemologia, possiamo ripercorrere le convergenze e le divergenze tra filosofia e poesia. Guardando alla natura dei due λόγοι, Zambrano anzitutto fa ricorso al termine pensiero e non filosofia, per distinguere probabilmente questa prima forma filosofica non ancora imbrigliata nelle catene del sistema. Dunque pensiero e poesia, come asserisce il titolo della prima sezione del libro. Da subito Zambrano esprime il desiderio auspicabile di una convergenza tra filosofia e poesia, eliminando quella netta separazione insita nel pensiero occidentale che vede le due forme di linguaggio diametralmente opposte. Al contrario queste modalità gnoseologiche percorrono strade palindrome, e si incontrano, secondo Zambrano e anche secondo la nostra ricerca, in un comune interstizio che è la mistica. Arriveremo a questo, ma prima, seguendo le suggestioni del percorso della filosofa, vediamo lo sviluppo di questi linguaggi. Anzitutto Zambrano parte dal biblico «Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος» ovvero «In principio era il Verbo», la parola creatrice che tutto nomina e attraverso il nome ordina e dà vita a tutte le cose. In questo principio Zambrano legge una congiunzione

---

<sup>11</sup> La figura e l'opera di María Zambrano saranno trattate in modo più approfondito nei paragrafi successivi.

<sup>12</sup> «no se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía» in María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 2017, p. 15, (I edizione: Morelia, México 1939); trad. it. a cura di Pina De Luca, *Filosofia e poesia*, Pendragon, Bologna 1998, p. 29.

tra mondo cristiano e mondo greco, tuttavia «qualcosa di nuovo era accaduto» – scrive – «la ragione, il logos era creatore, di fronte all’abisso del nulla; era la parola di chi parlando poteva tutto. E il logos rimaneva situato oltre l’uomo, oltre la natura, al di là dell’essere e del nulla»<sup>13</sup>.

Andando alle radici del pensiero e della poesia, seguendo le intuizioni di Aristotele, Zambrano mette in evidenza la difficoltà di reperire una motivazione valida per cui il pensiero, nato dalla meraviglia, sia poi mutato in una forma sistematica. Per andare al fondo della questione, è necessario rivolgersi ancora al pensiero platonico, al libro VII della *Repubblica* e all’ormai celebre mito della caverna dove la nascita della filosofia è attribuita a una violenza:

y ahora ya, sí, admiración y violencia juntas como fuerzas contrarias que no se destruyen, nos explican ese primer momento filosófico en el que encontramos ya una dualidad y, tal vez, el conflicto originario de la filosofía: el ser primeramente pasmo extático ante las cosas y el violentarse en seguida para liberarse de ellas. [...] La filosofía es un éxtasis fracasado por un desgarramiento.

e allora meraviglia e violenza, insieme come forze contrarie che non si distruggono, ci spiegano quel primo momento filosofico in cui già troviamo una dualità e, forse, il conflitto originario della filosofia: nell’immediato, uno stupore estatico dinanzi alle cose, cui fa seguito un subitaneo farsi violenza per liberarsene. [...] La filosofia è un’estasi fallita a causa di uno strappo.<sup>14</sup>

L’immagine dello strappo violento, a nostro avviso, rende perfettamente l’idea di un’origine, meravigliosa e spaventosa insieme, alla quale siamo stati sottratti e dunque in grado anche di dimostrare un cammino, faticoso e incessante, per raggiungere quella meraviglia. Per il poeta invece è diverso. La strada intrapresa dalla poesia parte dalla constatazione di possedere nell’immediato ciò che guarda e ascolta ma questo comporta, per Zambrano, la perdita dei confini che separano il sogno dalla realtà. Dunque mentre il cammino della filosofia porta inevitabilmente a una chiarezza totale e a un delineamento marcato delle soglie, al contrario il percorso poetico procede verso l’informe. In fondo, come ricorda anche Michel De Certeau, citando Bousquet, «la poesia non nasce: genera»<sup>15</sup>.

Questo ha comportato il divario tra filosofia e poesia, poiché l’una procede verso la scoperta del reale dietro il velo dell’apparenza, l’altra, al contrario, si

---

<sup>13</sup> «algo nuevo sin embargo había advenido [...] la razón, el logos era creador, frente el abismo de la nada; era la palabra de quien lo podía todo hablando. Y el logos quedaba situado más allá del hombre y más allá de la naturaleza, más allá de todo lo principiado» in *ivi*, pp. 16-17; *ivi*, p. 30.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 17-18; *ivi*, p. 31.

<sup>15</sup> Michel De Certeau, *Sulla mistica*, a cura di Domenico Bosco, Morcelliana, Brescia 2010, p. 179.

immerge dentro il mare delle apparenze. Tale situazione è considerata anche in termini di unità e disomogeneità ovvero il filosofo, che aspira a trovare una forma, si pone positivamente alla ricerca dell'unità e dunque, il poeta no. In realtà, secondo Zambrano, anche «la poesia ha il suo volo, l'unità, l'altrove»<sup>16</sup>. La disamina, allora, volge l'attenzione sul piano della parola: poiché senza il volo, il poeta non avrebbe strumenti per dire la propria poesia:

toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere; toda palabra es, también, una liberación de quien la dice. Quien habla aunque sea de las apariencias, no es del todo esclavo; quien habla aunque sea de la más abigarrada multiplicidad, ya ha alcanzado alguna suerte de unidad [...] el poeta, en su poema crea una unidad con la palabra [...] El poema es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada. El poeta no ejerció violencia alguna sobre las heterogéneas apariencias y, sin violencia alguna, también logró la unidad.

ogni parola richiede un allontanamento dalla realtà cui si riferisce; ogni parola è anche una liberazione di colui che la dice. Chi parla, anche se parla delle apparenze, non ne rimane del tutto schiavo; chi parla, foss'anche della più variopinta molteplicità ha già raggiunto una sorta di unità. [...] il poeta, nella poesia, crea l'unità nella parola. [...] La poesia è già l'unità non occulta, ma presente; l'unità realizzata, incarnata, diremmo. Il poeta non ha esercitato alcuna violenza sulle apparenze eterogenee e sempre senza violenza ha raggiunto l'unità.<sup>17</sup>

Quando María Zambrano scrive *Filosofía e poesia*, sta vivendo pienamente gli anni dell'esilio e in quella patria mobile, nasce la riflessione sulla propria vocazione. Nell'opera autobiografica *Delirio y destino*<sup>18</sup>, scritta nel 1953 ma edita solo nel 1989, confessa un momento di smarrimento in cui avrebbe voluto abbandonare la filosofia, sentendo che quel λόγος non le era più così congeniale, poiché percepiva l'urgenza di un linguaggio altro. Avrebbe continuato però ad amare la “chiarezza distruttrice” dell'*Etica* di Spinoza. In realtà, come vedremo, la vocazione filosofica non venne mai meno, anzi si rafforzò poiché, distaccandosi dalla rigidità del sapere occidentale, avrebbe trovato un interstizio adeguato al suo sentire. Ciò non significa certo un'ibridazione tra due generi, quello poetico e quello sistematico della filosofia, anche se in alcune lettere o in alcuni scritti autobiografici troviamo delle postille poetiche. Poesia e filosofia restano due entità separate ma tali da non entrare in conflitto. Questo è ciò che auspicava e con lei altri autori, anzitutto Heidegger, il

---

<sup>16</sup> «la poesía tiene también su vuelo; tiene también su unidad, su trasmundo» in María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 22; *Filosofía e poesia*, p. 36.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 22-23; *ibidem*.

<sup>18</sup> María Zambrano, *Delirio y destino. Los veinte años de una española* (1989), horas y HORAS, Madrid 2011; trad. it. di Rosella Prezzo e Samantha Marcelli, *Delirio e destino*, introduzione di Jesús Moreno Sanz, Raffaello Cortina, Milano 2000.

quale, rileggendo l'opera di Hölderlin, ritrovava nella poesia una risposta agli dèi. La poesia non ha solo il compito di nominare, ma è in grado di istituire l'essere, come si intuisce dalla celebre affermazione «ciò che resta lo istituiscono i poeti»<sup>19</sup>. Heidegger commenta, affermando che

questo nominare non consiste nel fatto che qualcosa di già noto prima verrebbe soltanto provvisto di un nome, ma, invece, quando il poeta dice la parola essenziale, l'ente riceve solo allora, attraverso questo nominare, la nomina a essere ciò che è. Così viene conosciuto *in quanto* ente. La poesia è istituzione in parola (*worthaft*) dell'essere. Ciò che resta non viene perciò mai attinto da quanto è caduco. Il semplice non può mai essere tratto immediatamente dal confuso. La misura non sta nello smisurato. Il fondamento non lo troviamo mai nell'abisso senza fondo. L'essere non è mai un ente. Ma giacché essere ed essenza delle cose non possono mai risultare da un calcolo né possono esser derivati da ciò che è già presente, devono esser liberamente creati, posti e donati. Questa libera donazione è istituzione.<sup>20</sup>

Heidegger e Zambrano, allora, si pongono su una stessa linea che promuova non una separazione netta tra filosofia e poesia, ma anzi dimostrare come esse siano due anime profondamente unite. Nella contemporaneità anche Giorgio Agamben auspica a una convergenza tra filosofia e poesia, tra filosofia e letteratura poiché altrimenti sarebbe arduo, confessa in un'intervista, scegliere da che parte stare. Seguendo la lezione di Heidegger, è possibile affermare per Agamben che la poesia non ha sussistenza senza il pensiero, e quest'ultimo crollerebbe senza il momento poetico. Pertanto in questo senso Goethe o Caproni possono essere considerati poeti-filosofi e allo stesso tempo, si può dire che la poesia sia la matrice del pensiero filosofico di Platone o Benjamin. Certo è che il persistere di un divario così ampio tra queste due entità del pensiero è contraddittorio. Tale concetto può ricondurci al tentativo che Zambrano compie nel sostenere l'ambiguità del pensiero platonico e della sua inesorabile condanna della poesia. Platone, infatti, pur accusando implacabilmente la poesia e il poeta, in realtà «non fa altro che mettere in evidenza la maniera di vivere del poeta, la sua generosità; la sua fedeltà a ciò che ha ricevuto senza cercare»<sup>21</sup>. Eppure Zambrano insiste sul domandarsi se il poeta abbia un regno, una giustificazione e ne esalta la qualità di farsi dono anche a chi non lo cerca. La filosofia guardava con sospetto alle contraddizioni della poesia, che cedeva

---

<sup>19</sup> Friedrich Hölderlin, *Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, Adelphi, Milano 1993, pp. 562-563.

<sup>20</sup> Martin Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, a cura di Luca Amoroso, Adelphi, Milano, 1988<sup>1</sup>, 1994, p. 50.

<sup>21</sup> «hace es ponernos en evidencia la manera de vivir del poeta, su generosidad, su fidelidad a aquello que recibió sin buscarlo» in María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 42; *Filosofía e poesia*, p. 56.

all'irrazionale, mentre essa manteneva saldamente l'integrità del λόγος. Zambrano ritiene necessaria una terza via affinché la separazione tra filosofia e poesia sia sanata, una strada che «ci permetta di fuggire alle oscurità della caverna, ma senza esporci alla piena luce che offusca la nostra vista, cercando la penombra ospitale per proteggere i nostri occhi dalla cecità di entrambi gli estremi: la luminosità e l'oscurità assolute»<sup>22</sup>. Questo, come vedremo nei capitoli successivi, è un aspetto fondamentale per María Zambrano, che sostiene fermamente e a più riprese di aver preferito «l'oscurità che un tempo ormai passato scoprii come penombra salvatrice, che andar errando, sola, sperduta, negli inferi della luce»<sup>23</sup>. Il discorso tra luce e oscurità sarà affrontato in un capitolo successivo di questo lavoro dottorale, tuttavia si rende necessaria questa postilla per comprendere le modalità con cui poi Zambrano svilupperà il concetto di *razón poética*.

Zambrano salda la frattura tra filosofia e poesia, ritenendo che alla base di questo scontro sia insita una componente mistica. Per avvalorare la propria tesi, parte dalla considerazione che «la poesia è stata, in tutti i tempi, vivere secondo la carne» e questo provocava una forte resistenza e indignazione nel filosofo che percepiva nell'incarnazione del λόγος e nel suo cedere all'irrazionale una contraddizione totale. Il legame tra mistica e desiderio ha al centro la tematica corporale in quanto l'esperienza mistica «letteralmente brucia la carne e stravolge ogni dimensione del creaturale»<sup>24</sup>.

Zambrano ricorre ancora una volta a Platone e al passo della *Repubblica* in cui racconta del naufragio dell'anima e lo fa evocando l'immagine del tritone Glauco poiché in lui è possibile contemplare la prigionia deformante del corpo. Glauco giace immerso nel mare, elemento di forte estraneità che tuttavia non adempie a un'azione passiva anzi «sfigura, altera, trasforma»<sup>25</sup>. Tale affermazione per noi è incisiva poiché uno dei simboli più importanti che ricorre nell'opera di María Zambrano, ma anche in quella delle altre autrici della nostra ricerca, è proprio l'acqua e i suoi

---

<sup>22</sup> Juan Fernando Ortega Muñoz, *L'unità di filosofia e poesia in María Zambrano* in María Zambrano, *Luoghi della poesia*, introduzione, traduzione e apparati di Armando Savignano, Bompiani, Milano 2011, p. 81

<sup>23</sup> «he preferido la oscuridad que en un tiempo ya pasado descubrí como penumbra salvadora, que andar errante, sola, perdida, en los infiernos de la luz» in María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 13; la traduzione italiana si trova citata in María Zambrano, *Luoghi della poesia*, p. 81.

<sup>24</sup> Michele Cometa, *Mistici senza Dio. Teoria letteraria ed esperienza religiosa nel Novecento*, p. 28

<sup>25</sup> «desgasta, altera, cambia» in *Filosofía y poesía*, p. 47; *Filosofía e poesia*, pp. 60-61.

correlativi<sup>26</sup>. Qui il mare allora è considerato come agente di distruzione, annienta in modo inesorabile. La sua azione, e questo è un carattere che abbiamo riscontrato nelle poesie di Guidacci, Virgillito e nelle prose di Zambrano, è al contempo una presenza terrificante quando seducente. Ma si tratta, invero, di una seduzione violenta e travolgente, spesso mascherata dal canto sinuoso delle onde e l'anima

se sumerge en ella, se disuelve y se destruye, tornando en cambio agregados de cosas que se adhieren a ella, pero que no son suyas, que la transforman dándole la apariencia de un monstruo. El alma se disuelve y se altera al contacto con la carne. Y tiene este contacto con la carne lo que tiene el sumergirse dentro de un medio corrosivo, de actividad destructora y sin límites: insondable.

inabissandovisi, si consuma struggendosi; un insieme indistinto di cose aderisce ad essa, ma tali cose, non appartenendole, mostruosamente la sfigurano. L'anima si dissolve e si altera a contatto con la carne. Questo contatto con la carne, come l'inabissarsi nell'elemento marino, è insondabile.<sup>27</sup>

L'attività distruttrice del mare corrode l'anima che vi si inabissa, per sopravvivere al naufragio dovrebbe lottare incessantemente. Zambrano ripercorre poi tutte le riflessioni platoniche sull'anima, sulla sua salvezza e sulla dialettica filosofica. Tuttavia qualcosa si sottrae sempre al pensiero, tanto che alla fine si giunge a constatare che la mèta non consiste nella conoscenza o nelle leggi che reggono il mondo ma è riscattare l'umano. Questo fa Platone, secondo María Zambrano, individuando così nella sua disamina un connubio di teologia e mistica: «teologia, in quanto pensa o cerca di pensare, tramite la ragione, il divino; mistica in quanto ci indica il cammino per convertirci ad esso»<sup>28</sup>. Platone, tracciando alla base del suo pensiero questo doppio binario tra teologia e mistica, mostra una filosofia che appare come «irrimediabilmente nemica dei poeti e dei loro sogni»<sup>29</sup>. Per tali motivi condanna la poesia, poiché assumeva su di sé il peso di una nuova teologia, non perché ambisse alla conoscenza o alla verità filosofica. Non solo infierisce violentemente sulla poesia ma smette lui stesso di essere poeta anche se, come osserva Zambrano, questo non accadrà mai perché la poesia non abbandona lui. Il poeta è attratto dalla bellezza, cammina perso nella luce, «sente l'angoscia della

---

<sup>26</sup> Cfr. cap. V.

<sup>27</sup> Ivi, p. 47; ivi, p. 61.

<sup>28</sup> «teología en cuanto que piensa o intenta pensar con la razón lo divino. Mística, en cuanto que nos ofrece el camino para convertirnos en ello» in ivi, p. 54; ivi, p. 68.

<sup>29</sup> «teología y es mística», «irreconciliable enemistad para los poetas y su sueños» in ivi, p. 57; ivi, p. 71.

carne, la sua cenere, prima e più di quelli che vogliono annientarla. [...] Vive, dimora all'interno di questo mistero come dentro un carcere [...]. Eterno innamorato, nulla esige. Ma il suo amore tutto penetra lentamente»<sup>30</sup>. La radice dell'amore è già mistica e spesso, afferma Zambrano, i pensatori sono incorsi in un errore terribile ovvero quello di intendere l'amore mistico come corrispettivo dell'amore carnale quando in realtà è il contrario. Zambrano unisce così il platonismo a uno dei più grandi poeti mistici, Giovanni della Croce, poiché è nella poesia platonica che sopravvive la religione dell'amore e della bellezza.

Vedremo con più attenzione le dinamiche del pensiero zambrano che tuttavia serve come strumento per sondare un aspetto fondamentale dell'antitesi tra filosofia e poesia, mostrandoci come esse, invece, trovino un'intonazione comune proprio nella mistica.

### 1.1.1 La parola mistica: l'approssimarsi al silenzio

Il silenzio è l'essenza della mistica; nel *fundus animae* regna mutismo assoluto. Ma questo silenzio si manifesta in parole, in discorsi estremamente prolissi e precipitosi. Un'immagine ne trascina un'altra, che a sua volta viene superata, sostituita da una terza. Sotto lo splendore delle immagini sfavillanti si erge maestosa la potenza del silenzio.

(Gerardus Van Der Leeuw)

La mistica, è stato detto, si manifesta come luogo del parlare angelico, della *fabula*, «l'anti-Babele; è la ricerca di un parlare comune dopo la frattura, l'invenzione di una lingua "di Dio" o "degli angeli" che nasconde la disseminazione delle lingue umane»<sup>31</sup>. Un parlare angelico dunque che non tende inesorabilmente a cancellare o a perdere gli oggetti che nomina. La domanda che si pone il mistico, come osserva De Certeau è "a chi scrivere?" e, in seconda istanza, "da dove scrivere?": trasferendo questi interrogativi nell'opera delle autrici, poetesse e

---

<sup>30</sup> «siente la angustia de la carne, su ceniza, antes y más que los que quieren aniquilarla. [...] Vive habitada en el interior de ese misterio como dentro de una cárcel [...]. Eterno enamorado, nada exige. Pero su amor lo penetra todo lentamente» in *ivi*, p. 58; *ivi*, p. 72.

<sup>31</sup> «c'est l'anti-Babel, quête d'un parler commun après sa fracture, invention d'une "langue des anges" puisque celle des hommes se dissémine» in Michel De Certeau, *L'enunciation mystique*, p. 196, *Fabula mistica, XVI-XVII secolo*, p. 181.



filosofe, prese in esame nel nostro lavoro, la risposta potrebbe essere che scrivono a un'eterologia assente. L'Altro è assente e la parola, poetica o filosofica, si rivolge dal silenzio a un silenzio. Tale intuizione non significa certo una mera risonanza sterile, poiché il silenzio da cui scrivono queste autrici è il vuoto in cui è stato sottratto il corpo dell'Unico. Non sorprende dunque che le parole più importanti «si dicono per lo più sulla soglia, nel momento della fine o del transito tra due luoghi. È nella scissura che l' "es" parla»<sup>32</sup>.

Le riflessioni sulla mistica femminile partono proprio dagli studi di De Certeau, nei quali troviamo la figura di Teresa d'Avila; Julia Kristeva fa riferimento a tali lavori, quando scrive il folgorante testo *Teresa, mon amour. Santa Teresa d'Ávila: l'estasi come un romanzo*<sup>33</sup>. Un viaggio, la mistica, dove la meta è perdersi e su queste coordinate, affrontando i testi di autrici del Novecento, ci ritroviamo a fare i conti con la nostalgia per una parola perduta.

Il linguaggio dei mistici, dunque, e delle mistiche permane, vedremo, anche nelle poetesse e nelle filosofe del Novecento come seduzione della dissolvenza dal momento che la parola dei mistici si occulta continuamente. Questo accade in quanto la tendenza è quella di

assumere l'«altrove» come griglia ermeneutica o il «desiderio» come indicibile che muove la storia, rintracciare nello scarto la voce di un corpo che si fa scrittura o disvelare dietro la trama dei discorsi istituzionali il gioco di metafore instabili in cui l'altro tenta di esprimersi, significa mettere in discussione ogni teoria o pragmatica della comunicazione e lasciare che a parlare sia un linguaggio perforato, interdetto, opaco, sempre bisognoso di traduzione ma anche sempre più ricco di qualunque sistema.

Se nelle parole dei mistici si occulta «il lutto che le separa da quanto mostrano», non sarà possibile smettere di percorrerne i tracciati, lasciandosi letteralmente "alterare" da quanto producono: la nostalgia di un'inafferrabile origine.<sup>34</sup>

Nella storia della letteratura e della filosofia, il silenzio ha quasi sempre un valore antitetico: esso si oppone al frastuono della parola, alle criticità del *sermo cotidianis*, al disagio provocato, oggi, dal bombardamento mediatico. Ma nei mistici tale categoria, se così è possibile definirla prendendo in prestito il termine dalla filosofia, non corrisponde a un'arma per sfidare l'urto del linguaggio con il mondo in

---

<sup>32</sup> Michel De Certeau, *Il parlare angelico. Figure per poetica della lingua (Secoli XVI e XVII)*, p. 102.

<sup>33</sup> Julia Kristeva, *Teresa, mon amour. Santa Teresa d'Ávila: l'estasi come un romanzo*, Donzelli, Roma 2008.

<sup>34</sup> Michel De Certeau, *Fabula mistica, XVI-XVII secolo*, quarta di copertina.

cui è inserito. Se per Merleau-Ponty, il silenzio comunica, è luogo da cui il linguaggio nasce, per i mistici il silenzio è l' ἄτοπος, il *non-luogo* in cui risiede la loro essenza. La parola del mistico è spezzata, ferita, lacerata, afferma alterando, si fa oscura e ambigua nonostante nasca da un germe luminoso, si confronta con la contraddizione sebbene, come ha notato Blanchot, «ignora le contraddizioni, anche quando contraddice»<sup>35</sup> arrivando ai limiti. Eppure, sebbene la scrittura mistica si trovi ai confini del disfacimento e del paradosso, essa si fa ineffabile poiché comprende di essere «chiamata a dire ciò che non le è possibile dire»<sup>36</sup>. Sempre a confine tra eccedenza e carenza, tra sacro ed eretico, la parola mistica costruisce un vuoto e un silenzio in cui, tuttavia, si ha un «brusio di metafore»<sup>37</sup> e il ricorso a figure retoriche quasi l'ossimoro, la metalessi, il paradosso, il poliptoto, l'anacoluto e l'iperbole. Al limite della trasgressività, poiché la parola deve far posto all'Altro, a colui che abita dentro l'anima, deve sporgersi e dunque fuoriuscire, obbedendo all'antico monito «“Che io non sia separato da te”. Non senza di te. *Nicht ohne*. Ma il necessario, divenuto improbabile, è di fatto l'impossibile. È questa la figura del desiderio»<sup>38</sup>. Ebbene, ci ricollegiamo così alla retorica del desiderio evidenziata da Cometa e alle simmetrie tra forme espressive della filosofia e forme letterarie, notando come ad essere più contagiate dal dire mistico siano il frammento e il saggio, il quale «ha per altro il vantaggio di coniugare, per così dire, soggettività e perdita del sé, letteratura e filosofia, secondo la celebre definizione di Lukács, attraverso una disseminazione che è tipica del discorso mistico»<sup>39</sup>. Troviamo allora nella complessa architettura simbolico-immaginale delle poetesse, filosofe e pensatrici del Novecento, un desiderio di aprire la ferita nell'Oltre, a interpretare, seppur paradossalmente, la perdita della parola, l'approssimarsi del silenzio, ricercando una legittimazione non solo nelle figure titaniche, per così dire, della mistica secolare ma individuando anche nella letteratura e nella filosofia quei numi tutelari per il proprio percorso, al limite della parola.

---

<sup>35</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (1969); trad. it. di Roberta Ferrara, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino 1977, p. 210.

<sup>36</sup> Massimo Baldini, *Elogio del silenzio e della parola. I filosofi, i mistici e i poeti*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, p. 165.

<sup>37</sup> Michel De Certeau, *Il parlare angelico*, p. 159.

<sup>38</sup> Michel De Certeau, *Fabula mistica, XVI-XVII secolo*, p. 1.

<sup>39</sup> Michele Cometa, *Mistici senza Dio. Teoria letteraria ed esperienza religiosa nel Novecento*, p. 33.

## 1.2 Costellazioni

Occorre molta fede per riconoscere simboli in ciò che è avvenuto realmente. Soprattutto in ciò che avverrà più tardi, perché l'oggi è il sempre: tutte le linee di fuga dell'esistenza ne partono, aghi magnetici da ogni lato oscillanti, sensibili ad ogni vento.

(Cristina Campo, *Gli imperdonabili*)

Nel vasto ambito letterario, filosofico e critico del Novecento esiste un *corpus*, estremamente variegato e molteplice, di autrici nella cui opera sono ravvisabili le tracce della scrittura mistica che va ad inserirsi in quello che Luisa Muraro, con una bella immagine, definisce «un filone d'oro che attraversa la nostra cultura, dal Medioevo fino ai nostri giorni, un vero tesoro, sono i testi della mistica femminile, o, come io preferisco dire, della teologia in lingua materna»<sup>40</sup>. Pur non essendo definibili come mistiche vere e proprie, tuttavia tali autrici, indipendentemente dalla loro vocazione – letteraria, poetica, filosofica, teologica o eremitica – hanno scelto di ancorare il loro percorso a un lessico e a modalità espressive pertinenti alla letteratura mistica, guardando in tal senso ai modelli e alle forme di quel grande retroterra della tradizione. Questa tendenza al recupero di una tradizione d'oro della scrittura dà vita, all'interno della letteratura femminile del Novecento, a una vera e propria polifonia di voci e crea un *continuum* con tale tradizione pur mostrando alcune divergenze e trasformazioni rispetto a essa. Spesso studiosi, teologi, storici e filosofi hanno concentrato studi e interessi sul Medioevo per giungere solo alle soglie del Novecento, individuando i nuclei dell'esperienza mistica, quelli che vanno a comporre “l'alfabeto delle sante”, espressione coniata da Giovanni Pozzi, il quale ha curato un volume sulle scrittrici mistiche italiane. Tuttavia nel panorama novecentesco e nella contemporaneità mancava uno studio di queste nuove forme, le quali persistono nonostante il diverso contesto storico e la differente tipologia di esperienza. Nella letteratura, così come nella filosofia o nella storia del pensiero, siamo di fronte a una proliferazione di lemmi e di immagini che rimandano alla grande tradizione mistica, tanto che possiamo tracciare costellazioni maggiori e

---

<sup>40</sup> Luisa Muraro, *Il dio delle donne*, p. 15.

minori di poetesse, filosofe, teologhe ed eremite che vanno a costituire il *corpus* della nostra ricerca.

Come osserva Silvano Falcioni in limine al lavoro di Michel De Certeau sui secoli XVI e XVII

le scritture mistiche (che non sono solo scritture “dei” mistici o scritture “di” mistica), sono mandorli fioriti nelle notti della storia, luoghi di un’esperienza che si consegna alla parola come intraducibile e, per questo, si produce come scrittura nel suo più alto grado: è la (r)esistenza di un resto intraducibile ad innescare l’evento di scrittura che sarà sempre evento dell’impossibilità dell’evento, resto di resto, irruzione di vuoto nel fluire di parole avvizzite e cave.<sup>41</sup>

Nel Novecento tale intraducibilità è resa con il ricorso al genere poetico o a forme saggistiche per le filosofe e pensatrici. Talvolta anche le lettere e i diari tradiscono la segretezza dell’evento vissuto ma la presenza dell’io e dell’autorialità costringe a elaborare una strategia diversa, che consiste, appunto, nell’affidarsi a un altro registro espressivo. Se nell’ambito secolare la lettera, il diario o gli scritti autobiografici erano le forme più diffuse per narrare l’esperienza mistica che in tal modo manteneva anche una sua immediatezza e lo statuto di segretezza, nella contemporaneità tale mandato è affidato ai generi creativi. È necessario tenere presente la diversa natura della parola religiosa – profetica, liturgica e mistica – ma in ogni caso nelle scritture femminili si avverte un marcato senso di impotenza; infatti

la frustrazione di fronte all’incapacità del compito, s’intreccia alle sofferenze fisiche e morali legate all’esperienza unitiva, che di per sé spinge nel senso opposto. Il ruolo del mistico prospetta l’annichilazione dell’io, l’abbandono di Dio fino alla cessazione dell’atto e della stessa percezione dell’atto; al contrario il ruolo profetico comporta una presenza intensa di Dio, e un io coinvolto fervidamente in ciò che si percepisce. Donde il diverso linguaggio: l’uno, il mistico, fatto di parole che, costrette a rappresentare sottrazioni e assenza, vagano agli estremi limiti della frontiera linguistica; l’altro, il profetico, di parole che, tanto più giuste quanto più rudi e crude, marciano senza inciampi sulla via maestra della Parola.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Silvano Falcioni, *Meridiani dell’assenza* in Michel De Certeau, *Fabula mistica, XVI e XVII secolo*, p. VIII.

<sup>42</sup> Giovanni Pozzi, *L’alfabeto delle sante* in Giovanni Pozzi, Claudio Leonardi (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, Marietti, Genova-Milano 1988<sup>1</sup>, 2004, p. 28.

Nelle scritture femminili del Novecento la retorica mistica entra come ipogeo di simboli, la cui valenza viene ogni volta rivalorizzata o risemantizzata, contestualizzandola nel dinamismo storico in cui le autrici stesse sono inserite.

Alcuni lemmi sono al centro di metafore che si ripetono con una certa insistenza in particolare luce e acqua, declinate nei rispettivi correlativi, che qualificano la natura dell'evento vissuto. Così il mare, l'oceano, l'abisso, il fondo specificano la profondità e la violenza dell'avvento dell'Altro; il mare, o più in generale l'acqua, sarà causa di dissolvenze ma anche elemento presente nel cammino iniziatico. Segno di purificazione ma anche di distruzione, quanto o più del fuoco, che consuma e sacralizza. Acqua e fuoco, che fanno parte anche dei riti alchemici, concorrono entrambi nell'attuarsi delle più radicali trasformazioni. Anche il sangue, ad essi legato, è un τόπος che tornerà con una certa frequenza nelle autrici del Novecento. Dunque dell'immaginario simbolico della tradizione permangono quasi tutti i lemmi – il talamo, la tomba, la caverna, la goccia, il miele, il latte, il vuoto, il nulla, il buio, lo splendore, la tenebra, la nebbia, la nube e così via – tuttavia troviamo anche nuove risemantizzazioni e neologismi, penso per esempio alla *luz sombría* o alle *entrañas* di María Zambrano, il mare come simbolo non solo dell'infinito, ma anche della patria, *l'oltrefremite* di Virgillito, le coppie ossimoriche in Margherita Guidacci o i prestiti della fiaba al lessico di Cristina Campo. Frequenti i riferimenti alla contemporaneità fino all'estremo appello al lessico di internet (Virgillito). Ciò che resta, al di là della scelta del genere letterario – sia esso poesia, saggio, scritto autobiografico, lettera o riflessione filosofica – è l'uso, a livello lessicale, di figure retoriche che sono delle costanti nella letteratura mistica: in particolare l'ossimoro, la tautologia e la metafora. Inoltre anche la scelta dei verbi è interessante: certo restano quelli annessi al lemma cui si riferiscono, per esempio il fluire, lo scorrere, l'affogare, l'immergersi per quanto riguarda l'acqua e il proprio bacino semantico, ma spesso la scelta è contaminata dalle letture di altri poeti o dalle traduzioni da altri autori. In questo senso forse Sara Virgillito propone gli esempi più netti e originali. Inoltre spesso, nelle opere di tali autrici, avviene un'inversione verbale: così la luce bagna e la pioggia acceca, solo per citare un esempio. Tutte queste innovazioni, in effetti, rispondono alla necessità, per il mistico, di trovare sempre un lessico nuovo, un linguaggio nuovo, *nuevas palabras*, a detta di santa Teresa d'Avila. Inventano espedienti per rimediare alle carenze della lingua canonica di partenza. Il mistico, come ha scritto Baldini, «aspira a fabbricarsi una

lingua nuova, una lingua degli angeli»<sup>43</sup>; in alcune mistiche e mistici del passato si sono verificati fenomeni di *glossolalia*. Nel Novecento letterario non assistiamo a questi episodi estremi eppure la ricerca di quel linguaggio angelico perduto, rimane sotteso all'opera di queste autrici. Ciò nonostante esse attuano un'intensa ricerca della parola originaria, quella appartenente alla vita angelica dell'origine e che poi si è perduta; solo quando l'essere umano sarà ricomposto, ritroverà tale origine e tale parola. A livello lessicale permane, nelle loro opere, l'ossimoro in quanto

figura che tende al vuoto, che dietro al brillare di un accostamento impossibile lascia più travedere di silenzio: è una figura della reticenza con cui, ancora paradossalmente in metafore dalla estrema forza erotica e carnale, il mistico nomina Dio, che è Innominabile [...]. Se l'uomo per arrivare a Dio deve distruggersi, la parola che copre lo spazio linguistico di questa distruzione deve contraddirsi, negarsi ogni controllo, ogni potere [...]: deve essere paradossale, e ossimoro, proprio in quanto l'ossimoro nomina, del linguaggio, quello spazio che compie il movimento più veloce di apertura/chiusura con tanta forza da approssimarsi all'elisione, e perciò al silenzio.<sup>44</sup>

L'ossimoro dunque consente non solo di strutturare il discorso retorico attorno all'evento mistico, ma diventa strumento lessicale in grado di avvicinarsi al silenzio. L'ossimoro erompe il linguaggio dall'interno, assolvendo al compito di denunciare l'impossibilità del linguaggio stesso, è una sorta di "veleno tutelare", come scrive il poeta Stéphane Mallarmé, insieme al paradosso. Inoltre alcune autrici, sia nel passato che nell'attualità, fanno ricorso agli anacoluti o alle «brachilogie sintattiche»<sup>45</sup>. Il linguaggio dei mistici dunque incorre, da sempre, nel pericolo di essere considerato eversivo e contraddittorio; eppure, ancora oggi, esso è l'unico in grado di spezzare la distanza dell'alterità. Il dibattito sulle convergenze tra linguaggio poetico e linguaggio mistico è tutt'ora in corso; possiamo affermare, concordando con i critici, che tali linguaggi siano simili poiché nell'elevazione verso il divino, nell'unione con esso, il linguaggio mistico si fa lirico e, *per contra*, il linguaggio lirico si fa mistico nell'approssimazione all'oltre e al divino. Infatti, come sostiene Eliot, il poeta come il mistico tende a deviare il linguaggio. Una trasgressione compiuta proprio per la ricerca di un linguaggio altro, dal momento che il mistico necessita di «una lingua

---

<sup>43</sup> Massimo Baldini, *Il linguaggio dei mistici*, Queriniana, Brescia 1986<sup>1</sup>, 1990, p. 37 (I edizione 1986).

<sup>44</sup> Giuseppe Conte, *Mistica e retorica: a proposito di un sonetto di John Donne* in Franco Bolgiani (a cura di), *Mistica e retorica*, Olschki, Firenze 1977, pp. 132-133.

<sup>45</sup> Giovanni Pozzi, *Il «parere» autobiografico di Veronica Giuliani*, «Strumenti critici», II, n. 2, maggio 1987, p. 163.

giovane»<sup>46</sup>. Anche l'uso delle metafore è decisamente presente nelle opere di queste autrici, così come lo si ritrova nella tradizione mistica. Il linguaggio poetico-metaforico, come sostiene anche Paul Ricoeur, è in grado di operare grandi rovesciamenti, non descrive la realtà così come gli si presenta ma apre il linguaggio umano ad altre dimensioni. Per i mistici, allora, vale l'affermazione di Ricoeur, il quale giudica la metafora come «una figura stilistica» che «comporta un'innovazione semantica; attraverso essa il discorso si arricchisce di nuovi significati»<sup>47</sup>.

Queste premesse teoriche servono di fatto a introdurci all'interno di una complessa e dinamica ricerca, dentro e attraverso il testo, per osservare come la parola dei mistici così spezzata, sincopata, deviata via via giunga alla deriva del silenzio. Una metà? Direi piuttosto la fine e l'inizio di un percorso a spirale compiuto da queste costellazioni di autrici.

### 1.2.1. Voci della poesia: Cristina Campo e Margherita Guidacci

This is my letter to the World  
That never wrote to Me –  
The simple News that Nature told –  
With tender Majesty

Her Message is committed  
To Hands I cannot see –  
For love of Her – Sweet – countrymen  
–  
Judge tenderly – of Me

(Emily Dickinson, *Poems*)

A partire dal Novecento, dunque, in particolare dagli anni '30 e '40, troviamo, nel panorama letterario e culturale, alcune costellazioni di autrici, la cui opera germina da radici diverse eppure mostra le stesse risonanze con la tradizione. Tale situazione accade non solo per il percorso spirituale intrapreso ma anche, e questo ritengo sia l'aspetto più importante, per legittimare la loro scrittura. Questa condizione si manifesta non soltanto per una loro volontà di inserirsi all'interno di un

---

<sup>46</sup> Arrigo Levasti, *Introduzione a Mistici del Duecento e del Trecento*, a cura di Arrigo Levasti, Rizzoli, Milano 1935, p. 15.

<sup>47</sup> Paul Ricoeur, *Posizione e funzione della metafora nel linguaggio biblico* in Paul Ricoeur, Eberhard Jüngel, *Dire Dio per un'ermeneutica del linguaggio religioso*, Queriniana, Brescia 1978, p. 75.

canone o di una corrente letteraria né tantomeno per il desiderio di relegarsi in una nicchia della grande letteratura del Novecento. Anzi consideriamo questo recupero dei τόποι della mistica, all'interno della propria opera, un tentativo di individuare o creare una genealogia di quel sentire che, espresso con modalità e tempi diversi, causato da eventi e manifestatosi in esistenze completamente differenti, tuttavia si è ancora fortemente alla tradizione delle mistiche. Inoltre tali autrici guardano anche a modelli poetici o filosofici precedenti o contemporanei, per intessere con essi un filone mistico-contemplativo. Nel panorama italiano, per esempio, abbiamo individuato alcune poetesse, che trovano nella scrittura di Emily Dickinson una corda intensa del loro sentire poetico, tanto da essere grandi traduttrici della sua poesia. Oltre all'immenso modello d'oltreoceano, a cui si aggiungono altri poeti come Dante, T. S. Eliot, John Donne, Eugenio Montale – solo per fare alcuni esempi – i nuclei della loro scrittura sono fortemente attratti dalla lettura dei grandi mistici, Giovanni della Croce *in primis*, in quanto teorico di questo genere di poesia spirituale e mistica, Caterina da Siena e Maria Maddalena de' Pazzi. Inoltre nelle loro opere è rintracciabile un'ampia rete di citazioni bibliche<sup>48</sup>. Senz'altro, l'aspetto più interessante, per il nostro lavoro di ricerca, è stato scoprire una radicata persistenza di alcuni lemmi riscontrabili in tutte le scritture prese in esame: il sapere e il non sapere, la decreazione, il nulla, il non essere, il fuoco, la luce, l'acqua, la cella, l'abisso, il fondo, la notte, il vuoto, la passione, il sangue, il deserto, il silenzio, il volo, l'eremo solo per citare alcuni esempi. Immagini/figure costituiscono un vero e proprio repertorio del lessico mistico, rinnovato da una sensibilità marcatamente moderna oppure, al contempo, preservato dalle influenze della contemporaneità come avviene talvolta nell'opera di Rina Sara Virgillito dove alcune poesie sembrano appartenere a un'epoca totalmente diversa dal contesto storico in cui sono state scritte.

Nel corso della ricerca, tra le poetesse prese in esame, uno degli esempi più interessanti è indubbiamente l'opera di Vittoria Guerrini in arte Cristina Campo<sup>49</sup>, non solo per la peculiarità della sua poesia, ma anche per il lavoro di traduzione e di

---

<sup>48</sup> Per questo aspetto si faccia riferimento al testo di Anna Maria Tamburini, *Per amore e conoscenza. Cifre bibliche nella poesia di M. Guidacci, C. Campo, A. V. Reali, sulla scia di Emily Dickinson*, con una presentazione di Carmelo Mezzasalma, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012.

<sup>49</sup> Per un ritratto complessivo della vita e dell'opera di Cristina Campo rimandiamo ai seguenti volumi: Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano 2002; Monica Farnetti, Filippo Secchieri, Roberto Taioli (a cura di), *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, Tre Lune, Mantova 2006.



commento critico di alcune tra le più importanti opere religiose e poetiche della tradizione. Inoltre la frequentazione e il sodalizio spirituale con alcuni personaggi fondamentali per il suo cammino mistico-contemplativo è un dato rilevante. Tra i legami più importanti va ricordato quello con Elémire Zolla, con il quale si unirà anche nella vita privata. Il filosofo accoglie la collaborazione di Campo per redigere un'opera antologica straordinaria di autori mistici dell'Occidente<sup>50</sup>. Inoltre riteniamo indispensabile ricordare l'amicizia con María Zambrano: a Roma, alla fine degli anni '50 Cristina Campo incontra Zambrano, approdata nella capitale negli anni duri dell'esilio, e tra le due nasce una profonda amicizia sotto il segno di una comune ricerca della purezza e dell'assoluto. Un legame intessuto da lunghe distanze e dagli appassionati silenzi dove, tuttavia, la misteriosa *oikonomia* – come la definiva Cristina Campo rifacendosi all'espressione di san Paolo – lega le due donne in una salda affinità spirituale e intellettuale. Nelle lettere edite non si trovano solo confidenze in merito alla vita privata ma anche al percorso scrittore e le avvisaglie di una crescente ansia spirituale in entrambe, tanto che in una lettera Campo confida a Zambrano di aver compiuto un viaggio notturno, affermazione che denota il desiderio di aprirsi alla dimensione del silenzio, che caratterizza la sua esperienza e la sua scrittura:

Carissima, tu scrivi che ti sembra io sia andata lontana molto lontana. È vero – ma non da te. Ho fatto un viaggio nella notte del quale preferisco non parlare – e non so neppure bene fino a che punto ne sia tornata. Ti dirò soltanto che ho passato 40 notti senza chiudere gli occhi...<sup>51</sup>

Cristina Campo condivide con Zolla e Zambrano la ricerca di qualcosa che «va al di là del reale, l'aura che circonda le cose e le persone»<sup>52</sup> e, come loro, recupera, nelle proprie opere, la dimensione spirituale attraverso una profonda ermeneutica della liturgia, delle letture di testi biblici e mistici, che non sono contemplati nella letteratura contemporanea. Il *labor limae* messo in atto da Campo risponde a una sua peculiare esercitazione all'attenzione ed all'esattezza, rafforzata dalla contemplazione e dal desiderio di annullarsi. Queste suggestioni derivano indubbiamente anche dalla lettura delle opere di Simone Weil con cui viene a

---

<sup>50</sup> Elémire Zolla, *I mistici dell'Occidente*, Garzanti, Milano 1963.

<sup>51</sup> Lettera a María Zambrano, 16 settembre 1966 in Cristina Campo, *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano, 1961-1975*, Archinto, Milano 2009, p. 51.

<sup>52</sup> Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, p. 99.

contatto grazie alla mediazione di Mario Luzi, il quale le donò *La pesanteur et la Grâce*<sup>53</sup> agli inizi degli anni '50. Campo fu una delle prime lettrici dell'opera di Weil in Italia e accolse con entusiasmo il progetto di Zambrano di tradurne alcune opere in spagnolo, scrivendole «tu sola saprai quel che, in Simone, è tuo»<sup>54</sup>. Questo frammento di lettere mi sembra di grande valore poiché esplicita l'idea dell'esistenza di una segreta simmetria che unisce le voci di queste autrici. Non sono gli autori tradotti a influenzare il pensiero ma in loro vengono recuperate, in un certo senso, alcune latenze del proprio sentire. Per questo non è del tutto giusto affermare che, in questo caso da Weil, Campo o Zambrano apprendessero una qualche arte ma nella sua scrittura ritrovavano lo stesso desiderio di svuotarsi di sé, di annullarsi, di divenire infinitamente piccola per accogliere l'infinitamente grande. Tali aspirazioni si compiono, per Campo, sia nella poesia, sia nel lavoro di traduttrice, poiché in entrambi i casi ritrova questa dimensione perduta nella cultura a lei contemporanea: la purezza, la necessità del momento contemplativo, la riscoperta della bellezza quale valore imprescindibile per accogliere il mistero. Il lavoro di Campo pone attenzione in particolare alla ripetitività della liturgia e del rito, che vanno a costituire il paradigma della sua poesia, genere scelto per compiere il cammino verso le soglie dell'invisibile. La ricerca poetica va a porsi quale controcanto delle riflessioni critiche, in particolare di quelle portate avanti sul microcosmo fiabesco. Tra il 1960 e il 1965, Cristina Campo subisce quella che i critici hanno definito una conversione o una riconversione, intendendo certamente una svolta, un riavvicinamento al mondo del religioso, non soltanto in virtù della scoperta della filosofia di Simone Weil ma anche per i due lutti dolorosi, avvenuti a pochi anni di distanza, dei due genitori. Altri critici, come Harwell, notano, invece, come tale cambiamento sia il compimento di un itinerario in *fieri* piuttosto che una brusca inversione epistemologica; non compete alla nostra ricerca sviscerare la questione, ciò che ci interessa è piuttosto individuare quali sono e che significato assumono i simboli mistici che emergono dalla poesia di Campo. Da tenere sicuramente presente la fondamentale presa di posizione, da parte della poetessa, nei confronti delle decisioni del Concilio Vaticano II (1964) in merito alla liturgia, ovvero quella di eliminare la

---

<sup>53</sup> Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, introduzione di Gustave Thibon, Plon, Parigi 1947; *L'ombra e la grazia*, Edizioni di C., Milano 1951.

<sup>54</sup> *Lettera a María Zambrano, 15 agosto 1965* in Cristina Campo, *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano, 1961-1975*, p. 42.

celebrazione della Messa in latino, depredando così il rito della sua intrinseca autenticità. Questa polemica, che Campo ha vissuto come una vera e propria ferita interna alla Chiesa e alla pratica interiore di un'intera comunità, ebbe un impatto fortissimo. Campo scrive pagine bellissime, e ormai note, contro le decisioni del Concilio, tra invettiva e appassionata difesa del sacro:

Liturgia – come poesia – è splendore gratuito, spreco delicato, più necessario dell'utile. Essa è regolata da armoniose forme e ritmi che, ispirati alla creazione, la superano nell'estasi. In realtà la poesia si è sempre posta come segno ideale la liturgia ed appare inevitabile che, declinando la poesia da visione a cronaca, anche la liturgia abbia a soffrirne offesa. Sempre il sacro sofferse della degradazione del profano.

La liturgia cristiana ha forse la sua radice nel vaso di nardo prezioso che Maria Maddalena versò sul capo e sui piedi del Redentore nella casa di Simone il Lebbroso, la sera precedente alla Cena. Sembra che il Maestro si innamorasse di quello spreco incantevole. Non soltanto lo oppose alteramente alla torva filantropia di Giuda che, molto tipicamente, ne reclamava il prezzo per i poveri: «Avrete sempre i poveri, ma non avrete sempre me» – parola terribile che mette in guardia l'uomo contro il pericolo delle distrazioni onorevoli: Dio non c'è sempre e non rimane a lungo e quando c'è non tollera altro pensiero, altra sollecitudine che Se stesso – ma addirittura replicò quel gesto la sera dopo, quando, precinto e inginocchiato, lavò con le Sue mani divine i piedi dei dodici Apostoli, allo stesso modo che Maddalena, scivolando tra il giaciglio e il muro, aveva lavato i Suoi. Dio, come osservò uno spirito contemplativo, si ispira volentieri a coloro che ispira.<sup>55</sup>

Alcuni nuclei del suo pensiero, dunque, erano già sedimentati al fondo della sua sensibilità, ravvisabili all'interno della meditazione sulle fiabe. In effetti fiaba e poesia nella sua opera sono strettamente congiunte, anche per il repertorio immaginale a cui fanno riferimento. L'ipogeo fiabesco poggia, per Cristina Campo, su un'esattezza necessaria in grado di operare all'interno dell'essere umano. Quella che Weil definiva ἄσκησις, ovvero la costanza e la caparbia dell'attenzione che veniva perciò a farsi elemento oppositivo dell'immaginazione. Questo tratto è riscontrabile anche nelle opere di Cristina Campo, nella sua idea di contemplazione, di un'attenzione che si compie in un cammino verso l'inesprimibile. Se nella fiaba Campo trova uno strumento gnostico in grado di esperire il mistero della rivelazione, è altrettanto necessaria la pura poesia «geroglifica: decifrabile solo in chiave di destino»<sup>56</sup>, inseparabile e indipendente dalla bellezza. Campo parte dalla convinzione che l'unico genere letterario in grado di deflagrare le pareti dell'Oltre e quindi di penetrare in una realtà altra sia proprio la poesia, giocata su esattezza, profondità e

---

<sup>55</sup> Cristina Campo, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Adelphi, Milano 1998, p. 127.

<sup>56</sup> *Parco dei cervi* in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987<sup>1</sup>, 2012, p. 145.

bellezza, in quanto unico ricettacolo dell'autenticità. L'inquietudine da sempre sentita corrisponde alla ricerca di una dimensione che le appartenga, a un cammino contemplativo che la conduca all'esattezza dell'emozione. Si fa strada allora la convinzione che il poeta, come d'altronde il mistico, sia votato a una ricerca di tal genere. Riflettendo sulla poesia contemporanea, Campo arriva ad affermare che

un tempo il poeta era là per nominare le cose: come per la prima volta, ci dicevano da bambini, come nel giorno della Creazione. Oggi egli sembra là per accomiarsi da loro, per ricordarle agli uomini, teneramente, dolorosamente, prima che siano estinte. Per scrivere i loro nomi sull'acqua: forse su quella stessa onda levata che fra poco le avrà travolte.<sup>57</sup>

L'urgenza di un ritorno alla dimensione del sacro si fa per Campo pressante e dolorosa, tanto da individuare la necessità di un nuovo dire poetico che trovi una risonanza nella grande mistica, ritenendo di non conoscere «poesia universale senza una precisa radice: una fedeltà, un ritorno»<sup>58</sup>.

In un'intervista rilasciata nel 1975 afferma:

Più si conosce la poesia più ci si accorge ch'essa è figlia della liturgia, la quale è il suo archetipo, come tutto Dante dimostra, come dimostrano poeti anche a noi vicinissimi, Pasternak, per esempio, che nelle opere definitivamente belle ha sempre dinanzi agli occhi la liturgia. Certo, il paesaggio, il linguaggio, il mito e il rito, che sono i quattro elementi della felicità, sono oggi diventati quattro bersagli dell'odio concentrato dell'occidente. Aprirò il mio nuovo libro con la preghiera d'astenersi dalla lettura a tutti coloro che sono legati a quella vecchia e trista fattura che è la parola "estetismo". La protagonista di questo libro vorrei che potesse essere la Bellezza, la quale è teologica; sì, è una virtù teologale, la quarta, la segreta, quella che fluisce dall'una all'altra delle tre palesi. Ciò è evidente nel rito, appunto, dove Fede, Speranza e Carità sono ininterrottamente intessute e significate dalla Bellezza. Il *Genesi* porta una frase che può tradursi così: "Dio vide che ciò era *bello*". Dio ha pietà di noi perché ci lascia ancora qualche rito, su qualche vetta remota, o in minimi colombari, perduti, dimenticati nella metropoli. È il sole sepolto, il lume coperto al quale tutti coloro di cui abbiamo parlato finora, in oriente e in occidente, hanno acceso le loro lampade.<sup>59</sup>

La prima affermazione è, a nostro avviso, estremamente rilevante poiché individua non solo alcuni modelli necessari, primo su tutti Dante, che è punto di riferimento anche per María Zambrano, Margherita Guidacci e Sara Virgillito ma anche quell'analogia tra poesia e liturgia che appare paradigma fondativo della scrittura di Cristina Campo, alla ricerca non solo di un'esattezza formale del verso

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 149.

<sup>58</sup> Ivi, p. 146.

<sup>59</sup> Cristina Campo, *Il linguaggio dei simboli*, «L'Europa», 15 febbraio 1975 (intervista rilasciata a Gino de Sanctis), p. 30; ora in Cristina Campo, *Sotto falso nome*, pp. 212-215.

ma soprattutto di una armonia imprescindibile che si attua attraverso la pratica dell'attenzione e la contemplazione della bellezza, non intesa, è chiaro, come un'azione edenica quanto piuttosto di un raccoglimento necessario per abbracciare ciò che intessuto nella trama stessa dell'invisibile.

L'arte poetica perseguita da Campo è essa stessa «attenzione, cioè lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure»<sup>60</sup> e i simboli rintracciabili nelle fiabe, nelle Sacre Scritture, nei miti sono parte della realtà di fronte a cui l'immaginazione perde il suo potere. Campo riconosce alla parola uno statuto proteiforme, sostenendo che essa «si offre nei suoi multipli significati, simili alle faglie di una colonna geologica: ciascuna diversamente colorata e abitata, ciascuna riservata al grado di attenzione di chi la dovrà accogliere e decifrare»<sup>61</sup>. Anche in questo testo, come del resto si evince da altri saggi e dalle poesie, notiamo la marcata presenza di citazioni bibliche o di riferimenti espliciti al Vangelo, in virtù di una ricerca dell'intonazione giusta, si direbbe, ponendosi quindi su un piano che congiunge poesia, rito, fiaba e vangelo. Campo osserva infatti come la fiaba sia, al pari dei Vangeli, un «ago d'oro, sospeso a un nord oscillante, imponderabile, sempre diversamente inclinato come l'albero maestro di una nave su un mare mosso»<sup>62</sup>. Sebbene lo scrittore di fiabe scovi all'interno della lingua stessa della fiaba, un formulario di simboli e immagini in grado di donare il significato più profondo e nascosto del reale, questi dovrà possedere un sentimento liturgico per comprendere a pieno l'azione del simbolo. Tuttavia è il poeta che «scioglie e ricompone quelle figure, è anch'egli mediatore: tra l'uomo e dio, tra l'uomo e l'altro uomo, tra l'uomo e le regole segrete della natura»<sup>63</sup>. La rivelazione è possibile, per Campo, solo attraverso la decodificazione del simbolo e parte dalla constatazione della figura cardine del suo pensiero, Simone Weil, ovvero che

per comprendere le immagini, i simboli, ecc. Non tentare d'interpretarli, ma fissarli finché la luce sgorga. [...] Dapprima li si deve prendere del tutto alla lettera, e contemplarli così, a lungo. Poi prenderli un po' meno alla lettera e contemplarli così, e così di seguito per gradi. Quindi tornare di nuovo a prenderli del tutto alla lettera. E bere la luce, qualunque essa sia, che sgorga da tutte queste contemplazioni.<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> *Attenzione e poesia* in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, p. 166.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 159.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>64</sup> Simone Weil, *Cahiers II*, Plon, Paris 1972; trad. it. di Giancarlo Gaeta, *Quaderni II*, Adelphi, Milano 1997, p. 292.

Lo studio dei simboli, religiosi, liturgici e sacri è nutrito anche dalla lettura delle opere di René Guénon e anche María Zambrano, proprio grazie al suggerimento dell'amica e del compagno Zolla, farà dei testi di Guénon un serbatoio da cui attingere la legittimazione alle proprie intuizioni, soprattutto per quanto riguarda l'elaborazione di alcune immagini come il cuore, la croce e la fiamma.

La scrittura di Cristina Campo è, inoltre, debitrice al pensiero di Simone Weil anche per il recupero della perfezione rituale quale farmaco contro l'insipienza del Concilio che aveva adottato alcune strade che avrebbero di fatto distrutto la radice stessa della liturgia. Dunque Weil come maestra, in quanto la sua è

una grande didattica spirituale *via negationis*. Opera cioè, come lei stessa dice, della sventura, della virtù, di quasi tutto ciò che opera, fuorché Dio, negativamente. [...]. Le grandi immagini archetipiche di Simone Weil [...] sono immagini negative appunto [...]. Rifiuto di una ricerca di Dio che può frenare, come un riflusso, la vera cerca, quella dell'uomo da parte di Dio. Rinuncia alla propria immaginaria posizione al centro del mondo, eliminazione, nell'arte come nel bene, di tutto ciò che fa schermo, velando il modello inesprimibile e che pur chiede di essere espresso. E così via. Siamo, come si vede, nella forma cava.<sup>65</sup>

Weil sarà una figura-ponte per Campo e Zambrano, per quella sua peculiare attenzione che è anche contemplazione e passività attiva. Attenzione come attesa ma anche come cammino *verso* e *attraverso* la perfezione, comporta la sofferenza. Campo traduce molti dei passi di Weil sul tema dell'attenzione proprio come prima presentazione dell'autrice in Italia pubblicando una piccola antologia sulla rivista «Letteratura» nel 1959. Il cammino, «rapinoso e lentissimo»<sup>66</sup>, intrapreso da Campo vede il dipanarsi di un doppio binario, quello della fiaba e quello della poesia, entrambe accomunate da una fede ostinata nel *verbum*, nella parola:

Nelle fiabe, come si sa, non ci sono strade. Si cammina davanti a sé, la linea è retta all'apparenza. Alla fine quella linea si svelerà un labirinto, un cerchio perfetto, una spirale, una stella – o addirittura un punto immobile dal quale l'anima non partì mai, mentre il corpo e la mente faticavano nel loro viaggio apparente. Di rado si sa verso dove si vada, o anche solo verso che cosa si vada [...]. È la parola a chiamare: l'astratta, colma parola, più forte di qualsiasi certezza.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Cristina Campo, *Sotto falso nome*, p. 151.

<sup>66</sup> *In medio coeli* in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, p. 22.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 17.

Il procedere a spirale è un movimento tipico anche nelle opere di altre autrici, come vedremo in Sara Virgillito, e parte dal presupposto che non ci siano sentieri sicuri e dunque si mostra altrettanto necessario accettare il rischio di perdersi. La necessità della prova, che nella fiaba è un τόπος ricorrente, anche nell'itinerario spirituale diviene un'imprescindibile condizione affinché si raggiunga l'Altro.

La meditazione di Cristina Campo è incentrata sul valore sacro della parola e fa ricorso ai topici del linguaggio poetico e biblico, usufruendo di tutto un apparato di figure retoriche – l'ossimoro, il paradosso, la litote, l'iperbole – che è fortemente presente non solo nei testi della tradizione mistica ma anche in quelli delle autrici a lei contemporanee. Infatti, come abbiamo accennato, si rende assolutamente imprescindibile, in queste poetesse, ma anche nelle teologhe e filosofe, l'uso di tutto un repertorio di immagini che, pur con le dovute differenze, si presta a codificare un'esperienza tanto profonda quanto indicibile.

Per quanto riguarda Campo la via scelta è quella negativa, quando afferma di non sapere niente di Dio. Il non sapere è una delle condizioni più presenti nell'ascesi mistica così come la ricerca del silenzio e della contemplazione che si concretizza nell'immagine del deserto. A questo proposito leggiamo, nell'introduzione al libro *Detti e fatti dei Padri del deserto*<sup>68</sup>, la ferma convinzione di Cristina Campo di eleggere il deserto quale archetipo supremo e necessario per entrare in contatto con un luogo spirituale interiore, altrimenti perduto, che consenta di accedere a un tipo di linguaggio unico e che si rivolge all'affinamento dei cinque sensi:

La soprannaturalizzazione dei cinque sensi, per esempio: o per meglio dire l'esistenza di quei «sensi soprannaturali» che l'*hesychia* ha chiamato alla vita, per cui un corpo ancora vivente può divenire qualcosa di molto simile a un corpo glorioso e l'acqua nella quale alcuni Padri si sono semplicemente lavati le mani, esorcizzare da un novizio tentato lo spirito impuro. Mani che, lavate, sprigionano fiamme, che bisogna abbassare in fretta nell'orazione per non esserne travolti via, nell'estasi.<sup>69</sup>

Campo ammette inoltre che «chi si accosta, attratto ed atterrito, ai recinti sacri dalle vie del secolo, due angosce complementari, sempre le stesse, lo afferrano. Il terrore di “perdervi” i suoi cinque sensi [...] e, all'inverso, il timore di rimanere

---

<sup>68</sup> Cristina Campo, Piero Draghi (a cura di), *Detti e fatti dei Padri del deserto*, Rusconi, Milano 1975. Ora anche in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, pp. 211-221.

<sup>69</sup> *Introduzione a «Detti e fatti dei Padri del deserto»* in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, p. 216.

troppo carnale per quei recinti»<sup>70</sup>. Un luogo dove perdersi, nel silenzio, nel deserto interiore in cui avviene l'incontro con la parola sacra, con quella parola del maestro che «appariva a ciascuno un segreto destinato all'orecchio suo e a nessun altro: sicché ciascuno sentiva come sua, e completa, la storia meravigliosa che egli narrava nelle piazze e di cui ogni nuovo venuto non udiva che un frammento»<sup>71</sup>. Vivere un deserto interiore significa anche accettare il dolore e la sofferenza della privazione e, al contempo, un affinamento dell'attenzione quale esercizio di perfezione. Questa corda contemplativa sarà ancora più esplicita in autrici come Adriana Zarri o nelle eremite metropolitane come Antonella Lumini e Julia Bolton Holloway.

Negli scritti di Cristina Campo, sia in prosa che in poesia, si riscontra un inesausto desiderio di dar corpo all'Assenza, la ricerca di un linguaggio che possa dire l'inesprimibile per poi disporsi ad accogliere il divino come un qualcosa di intangibile e invisibile. Come ha scritto Emanuele Trevi, «tutta la poesia di Cristina Campo, quella dell'esile raccolta *Passo d'addio* (1956) e quella fino ad oggi inedita o consegnata alla semiclandestinità delle riviste, è una intensa meditazione lirica sull'assenza e i suoi *remedia*: l'attenzione, la memoria, la liturgia»<sup>72</sup>. Una scrittura, lo abbiamo visto, fortemente nutrita della lettura di Giovanni della Croce, una guida, un maestro che diede – scrive Campo – «la ratifica tecnica di ogni singolo attimo di vita, in trattati che nulla hanno da invidiare al più perfetto repertorio scientifico senza che mai l'ala della parola perda nulla della sua porpora»<sup>73</sup>. Anche María Zambrano, come avremo occasione di vedere, trovava in san Giovanni una guida e un modello di perfezione. Leggere e tradurre – nel caso di Cristina Campo – le opere di Giovanni della Croce non è un atto sterile di conoscenza e comprensione di un autore affine, ma è un dialogo fecondo che consente di ritrovare alcune tra le più grandi immagini della tradizione mistica e che persistono nella scrittura di Campo, di Zambrano ma anche in quella delle altre autrici. In Giovanni della Croce è percepibile un bisogno di farsi vuoto per accogliere la parola, poiché «tutto ha da farsi corpo, e la parola prima di tutto. Per questo sin dalla notte dei tempi o dalla luce dei tempi perduti, il

---

<sup>70</sup> *Sensi soprannaturali* in *ivi*, p. 231.

<sup>71</sup> *Attenzione e poesia* in *ivi*, p. 169.

<sup>72</sup> Emanuele Trevi, *La passione della bellezza*, «Poesia», n. 49, marzo 1992, p. 26.

<sup>73</sup> *Gli imperdonabili* in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, p. 83.



comporre in parole dovette prender corpo in poesia, col suo vuoto incluso»<sup>74</sup>. Allo stesso modo, Cristina Campo, meditando sulla bellezza del vuoto, sostiene che sia necessario costruire «una forma cava simile al vuoto mistico di cui parla Giovanni della Croce: nel quale la grazia dovrà cadere necessariamente e in forza della stessa legge che costringe l'aria a precipitarli nel vuoto pneumatico»<sup>75</sup>.

Il *corpus* poetico di Cristina Campo appare esiguo, dal momento che consta solo di trentasei componimenti, che trovano una sistematizzazione nella prima pubblicazione con il titolo *Passo d'addio*<sup>76</sup>, edita l'8 dicembre 1956. Solo la prima poesia della raccolta risale al 1945, le altre sono state scritte tra il 1954 e il 1955 e, come osserva Leone Traverso, con il quale Cristina Campo aveva discusso proprio sulla scelta del titolo, esso è un rimando alla «prova di danza che un'allieva usa offrire staccandosi dalle compagne al termine del corso comune»<sup>77</sup> e sembra confermare l'idea di un congedo. La poesia di Campo si compie «tra gli orli di una ferita»<sup>78</sup> e i lemmi più significativi rafforzano la loro presenza: il giardino, per esempio, luogo misterioso ricorrente anche nelle fiabe a simboleggiare il segreto ma che qui nella poesia indica una fessura strettissima tra due mondi – fessura, ferita, squarcio, taglio e infine porta – oppure la notte, la luce, il sangue sono tutti lemmi iscritti nei testi della tradizione mistica. La rete citazionale biblica che sottende alle poesie della raccolta, come ha scritto Tamburini, trova conferma nell'eco del *Cantico dei Cantici* con la comparsa dei due Amanti. Un poema d'amore dunque che si esprime attraverso una concatenazione di invocazioni e analogie:

Moriremo lontani. Sarà molto  
se poserò la guancia nel tuo palmo  
a Capodanno; se nel mio la traccia  
contemplerai di un'altra migrazione.

Dell'anima ben poco  
sappiamo. Berrà forse dai bacini  
delle concave notti senza passi,

---

<sup>74</sup> «todo ha de corporeizarse y la palabra ante todo. Por eso el poema desde la noche de los tiempos o la luz de los tiempos perdidos hubo de tomar cuerpo en la poesía, con su vacío inclusive» in María Zambrano, *Los bienaventurados*, Ediciones Siruela, Madrid 1990, p. 48; trad. it di Carlo Ferrucci, *I beati*, SE, Milano 2010, p. 45.

<sup>75</sup> *Introduzione a Simone Weil*, «Attesa di Dio» in Cristina Campo, *Sotto falso nome*, p. 151.

<sup>76</sup> Cristina Campo, *Passo d'addio*, Scheiwiller, Milano 1956 ora nell'antologia *La tigre assenza*, Adelphi, Milano 1991.

<sup>77</sup> Leone Traverso, *Recensione a Passo d'addio*, «Letteratura», a. V, n. 25-26, gennaio-aprile 1957, p. 119.

<sup>78</sup> *Ora non resta che vegliare sopra* in Cristina Campo, *La tigre assenza*, p. 24.

poserà sotto aeree piantagioni  
germinate dai sassi...

O signore e fratello! ma di noi  
sopra una sola teca di cristallo  
popoli studiosi scriveranno  
forse, tra mille inverni:

«nessun vincolo univa questi morti  
nella necropoli deserta».<sup>79</sup>

L'evento contingente alla scrittura di questi versi fu la separazione di due scheletri che Cristina Campo aveva visto a lungo custoditi insieme ai Musei Vaticani. Qualche anno prima li aveva notati in una teca di vetro, come scrisse in una lettera all'amica Margherita Dalmati:

Se ti capita di trovarti nei Musei Vaticani, vedrai nella sala egizia una custodia di vetro con dentro i corpi di due bellissimi giovani. E sopra quella coppia millenaria, che è l'immagine stessa dell'amore, c'è il cartello: "Non erano uniti da alcun vincolo familiare"<sup>80</sup>.

Per poi ritrovarli un anno dopo:

Ora le teche sono due! A vederle il mio cuore si è diviso con loro... Nel *Moriremo* almeno, sono uniti per sempre<sup>81</sup>.

Sebbene il dedicatario di tale poesia sia in realtà Mario Luzi, il sentimento che Cristina Campo nutriva per lui è in un certo senso sublimato in quell'immagine di separazione e d'assenza. Fu ossessionata dai due amanti eterni tanto che anni dopo scriverà a Mita della bellezza degli Etiopi che «vidi dormire accoppiati – così superbi e leggeri – nella teca del Museo Vaticano»<sup>82</sup>.

Tra le immagini che affiorano dai versi la più incisiva e dotata di un'estrema bellezza è quella delle concave notti. Tamburini, nel suo commento alla poesia, ritiene che l'attributo concave significhi solitudine e percezione del vuoto da parte del cuore, mentre l'anima può abbeverarsi al bacino notturno in quanto concavo come un calice. Sebbene l'analogia tra di essi sia estremamente suggestiva,

---

<sup>79</sup> *Moriremo lontani* in *ivi*, p. 20.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 289.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Cristina Campo, *Lettere a Mita*, a cura e con una nota di Margherita Pieracci Harwell, Adelphi, Milano 1999, p. 156.

aggiungerei l'idea di una forte simmetria tra la cavità del bacino notturno e il palmo della mano su cui poggiare il volto: come l'anima si disseta nelle concavità notturne così la donna si affida al vuoto lasciato dall'amato. La certezza dell'esistenza dell'amato e della lontananza inevitabile si contrappone all'imperfetta conoscenza dell'anima. L'evento accade in quel vuoto che in realtà si definisce come incavo, abisso, fondo:

le metafore di abisso, mare, bagno, fondo, deserto, ciascuna delle quali genera dall'interno le immagine continuate della pietra attratta dal centro, della goccia disciolta nel mare, del pesce nuotante, del pelago infinito, che, ripetute puntualmente, si trasformano in veri cliché. Fondo, per suo conto, divenuto termine proprio del luogo dove, annullate le potenze, si compie la nascita del verbo, dà luogo a cella, talamo, camera segreta, gabinetto interiore.<sup>83</sup>

Ai correlativi del palmo e del bacino si associa allora per analogia il calice che raccoglie l'essenza dell'Altro. Il calice lo ritroviamo poi in altre autrici come Virgillito e Zambrano, quale immagine del Sacro Graal.

In questi ricettacoli di silenzio il vuoto subito si conforma nel suo esatto opposto poiché l'assenza dell'amato si fa pienezza. L'immagine del calice compare marcatamente in un'altra poesia, la più mistica forse tra quelle raccolte, con il titolo eloquente di *Missa Romana*:

Più inerme del giglio  
nel luminoso  
sudario  
sale il Calvario  
teologale  
penetra nel rovetto  
crepitante dei millenni  
si occulta  
nell'odorosa nube della lingua.

Curvato da terribili  
venti  
bacia sacre piaghe in silenzio  
eleva e mostra  
pure palme trapassate  
mendica pace  
tra pollice e indice tende  
un filo sull'abisso del Verbo.

---

<sup>83</sup> Giovanni Pozzi, *L'alfabeto delle sante* in Giovanni Pozzi, Claudio Leonardi (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, p. 52.

Dagli ossami dei martiri  
tritume di gaudio  
cresce  
la radice di Jesse  
sboccia nel calice rovente  
e nella bianca luna  
crociata di sangue e  
stendardo  
che sorgendo gli fiacca  
i ginocchi<sup>84</sup>.

Il sudario/luminoso è risaltato dalla purezza del giglio/Cristo che sale come agnello al Calvario, nel dolore del tempo occultandosi, sottraendosi alla vista per poi mostrare le piaghe sacre, lasciandosi sfiorare con un bacio. Un fiore che sboccia dalla putrefazione della morte come purissima metamorfosi per poi convertirsi al consumarsi rovente della passione. I colori che predominano in questi versi sono appunto il rosso del sangue, che in un'altra lirica vediamo dentro la «Coppa dei Misteri che bolle e non trabocca,/ come il tuo sangue, specchio del tuo Sole!»<sup>85</sup> e del fuoco e il bianco del giglio e dell'agnello. Tinte primarie che tornano continuamente all'interno della raccolta suggerendo, insieme alle immagini, l'evento mistico, preannunciato dall'immagine della soglia/ferita:

Due mondi – e io vengo dall'altro.

La soglia, qui, non è tra mondo e mondo,  
né tra anima e corpo,  
è il taglio vivente ed efficace  
più affilato della duplice lama che affonda  
sino alla separazione  
dell'anima veemente dallo spirito delicato  
- finché il nocciolo ben spiccato ruoti dentro la polpa –  
e delle giunture dagli ossi  
e dei tendini dalle midolla:  
la lama che discerne del cuore  
le tremende intenzioni  
le rapinose esitazioni.

Due mondi – e io vengo dall'altro.<sup>86</sup>

Il senso di sradicamento dall'esistenza, così come il dolore della disappartenenza, è provocato dalla separazione tra due realtà. La soglia, ferita o

---

<sup>84</sup> *Missa romana I* in Cristina Campo, *La tigre assente*, p. 41.

<sup>85</sup> *Diario bizantino IV* in *ivi*, p. 50.

<sup>86</sup> *Diario bizantino I* in *ivi*, pp. 45-46.

taglio, è tra due impalpabilità come il nocciolo separato dalla polpa, immagine che torna nel commento sulla fiaba, intessendo in tal modo delle sincronie tra poesia e riflessione critica:

di certe pesche si dice in italiano che hanno «l'anima spicca», il nocciolo, cioè, ben distaccato dalla polpa. A spiccarsi del pari il cuore dalla carne o, se vogliamo, l'anima dal cuore, è chiamato l'eroe di fiaba, poiché con un cuore legato non si entra nell'impossibile.<sup>87</sup>

Anche tale riflessione, a nostro avviso, si inserisce all'interno di un fitta rete immaginale che pertiene al sentire mistico e contemplativo: il cuore separato dall'anima, sciolto, slegato e dunque *ab-solutus* porta a pensare all'estrema condizione di separatezza necessaria a sfondare le pareti dell'Oltre, a sradicarsi per sostare nelle zone liminari della contemplazione – questo si vedrà marcatamente nella scelta delle eremite metropolitane – e attingere alla zona dell'impossibile.

Sia l'eroe che il poeta allora hanno il compito di forzare la porta che li separa dall'inattigibile Oltre e del resto, allora, fiaba e poesia si fanno entrambi grimaldelli per accedere al mistero e anche latori di una epistemologia che riveli l'eternità. Perché questo accada è necessaria, per Campo, una poesia metamorfica, che riconduca l'essere umano a un sapere ancestrale in quanto la «perfetta poesia coglie talvolta questo momento della bilancia sospesa, del filo di spada, della punta di remo su cui le antitesi conciliano. Lo riproduce col suo tono inconfondibile di sapienza antichissima entro cui scorre»<sup>88</sup>.

È necessario tener presente che la lettura e la traduzione delle opere di Giovanni della Croce ebbero un impatto notevole sulla scrittura di Cristina Campo, in particolar modo sulla poesia, così come quella delle poesie di Emily Dickinson, T.S. Eliot, John Donne, dai quali eredita immagini di forte impatto: il fuoco che incendia, il deserto, «l'oscura notte»<sup>89</sup>, l'attesa della contemplazione mentre si vede correre «fra pietra e pietra [...] un filo di sangue, là dove giunge il tuo piede»<sup>90</sup> e poi il buio e il miele, la lava, il mare fino al ritrovarsi in un «immortale silenzio»<sup>91</sup>. Versi, quelli di Cristina Campo, dove il desiderio di destarsi sulla via di Damasco è

---

<sup>87</sup> *Della fiaba* in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, p. 33.

<sup>88</sup> *In medio coeli* in *ivi*, p. 25.

<sup>89</sup> *A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi* in Cristina Campo, *La tigre assente*, p. 23.

<sup>90</sup> *Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto* in *ivi*, p. 26.

<sup>91</sup> *Amore, oggi il tuo nome* in *ivi*, p. 27.

raggiunto dalla fatica del rincorrere quell'Amato sconosciuto. Paradossi e contraddizioni come τόποι di un sentire mistico:

Tu, Assente che bisogna amare...  
termine che ci sfuggi e che c'insegni  
come ombra d'uccello sul sentiero:  
io non ti voglio più cercare .

Vibrerò senza quasi mirare la mia freccia,  
se la corda del cuore non sia tesa:  
il maestro d'arco zen così m'insegna  
che da tremila anni Ti vede.<sup>92</sup>

L'eterna lotta con l'Amante invisibile rappresenta l'*itinerarium in deum* scavato nel silenzio da cui riaffiorano immagini di intensa carica mistica ed erotica e al contempo il «Tremendo [...] Maestro e Signore»<sup>93</sup> con il suo amore morde, colui a cui si torna nella solitudine, negli «accesi silenzi», colui che gela «nella mia lieve tunica di fuoco»<sup>94</sup>.

Altri τόποι ricorrenti, che ritroviamo poi anche nelle altre autrici, sono gli accostamenti stridenti di improvvisi bagliori di luce e abissali oscurità, fino all'endiadi luce e acqua pertanto troviamo «sogno e sfacelo/ di luci e piogge»<sup>95</sup> e l'io si addentra in «notti piovose», «nel buio delle pupille»<sup>96</sup>. Sono poesie scritte in un momento cruciale della sua esistenza, in anni in cui si sentiva preda di una terribile crisi religiosa che le farà ammettere con l'amica Dalmati in una lettera del 1955 che «con Dio continuiamo a girarci intorno, come due armati di lancia che cercano il punto giusto per colpire»<sup>97</sup> e aggiunge inoltre che «veramente è difficile esser poeti, cioè strumenti di mediazione, senza la fede esatta. Io tento a volte – mi trascina una forza – ma di Dio non so niente»<sup>98</sup>. Tali considerazioni sono volte a sottolineare la condizione del non-sapere come vera sapienza ed emerge l'idea che la poesia senza una fede esatta, senza l'attenzione e il *labor limae* della perfezione non giunge alla comprensione totale di Dio.

---

<sup>92</sup> *Il maestro d'arco* in *ivi*, p. 32.

<sup>93</sup> *Canone IV* in *ivi*, p. 54.

<sup>94</sup> *È rimasta laggiù, calda, la vita* in *ivi*, p. 22.

<sup>95</sup> *Oltre il tempo, oltre un angolo* in *ivi*, p. 37.

<sup>96</sup> *Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto* in *ivi*, p. 26.

<sup>97</sup> Giovanna Fozzer, *Incredulità nell'onnipotenza del visibile: fiaba e fede in Cristina Campo*, «Il Margine», XIX, 2, febbraio 1999, p. 18.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

A livello stilistico esiste un *discrimen* tra un primo momento della poesia di Cristina Campo e un secondo momento. Lei stessa lo afferma in una delle tante lettere inviate a Margherita Dalmati dove rimproverava a se stessa una scrittura troppo preziosa, da orefice, promuovendo l'idea di lavorare la pietra, proprio come aveva fatto Mario Luzi abbandonando ogni preziosità del linguaggio. Questo dato, a nostro avviso, è rilevante non solo perché sembra inavvertitamente contraddire la ricerca della perfezione che l'aveva da sempre accompagnata, ma anche un paradosso se si pensa alla finezza delle immagini, ai colori che si alternano in un percorso alchemico suggerito all'interno delle sue poesie. Caproni notava come lo stile di Campo rispondesse a una «discrezione e garbatezza di modi»<sup>99</sup>, tuttavia alla fine degli anni '50 la sua poesia subisce una brusca inversione sia nei toni sia nelle immagini evocate: tutto sembra subire un mutamento, dalle rose profumate dei giardini ai fiori che trafiggono, dai luoghi campagna alla metropoli che si disfa sotto gli occhi del poeta, su una terra che trema, una città che si sgretola con ponti che non sorreggono più. L'inquietudine delle immagini è percepibile anche a livello lessicale e formale, siamo lontani dai toni ermetici delle prime liriche.

Ciò che interessa a noi, per la nostra ricerca, non è tanto l'evoluzione della poesia di Campo, per cui rimandiamo alle letture critiche citate, ma la densità delle immagini che costellano i suoi testi e che si inseriscono nel repertorio mistico. In tal caso notiamo una continuità sin dalla prima lirica, come se anche quando l'inquietudine spirituale di Campo era meno percepibile, tuttavia a livello lessicale proliferavano già i lemmi pertinenti alla tradizione: il sangue che stilla simile a uno «zampillo d'oro/ alto e sottile»<sup>100</sup>, l'acqua, il deserto, la notte oscura, il fuoco.

La spiritualità di Cristina Campo è strettamente connessa alla sua parola poetica e, a specchio, quella della prosa. Infatti sempre più comprendeva la necessità di una spoliatura del linguaggio che raggiungesse la nudità più assoluta. Il modello linguistico e stilistico perseguito da Cristina Campo appartiene dunque ad una forma mistica di altissima levatura e come sostiene anche Riccardo Venturi

la perfezione si nutre dunque anche di silenzio – interstizio tra il poco e il meno – e la sua mancanza genera un frastuono che mortifica la parola e la costringe a sorgere da altre parole, come sostiene ancora Luzi. Questo silenzio non è tuttavia il semplice vuoto che ritma la scrittura o il respiro tra due parole ma, più radicalmente,

---

<sup>99</sup> Giorgio Caproni, *Poesia e discrezione*, «Fiera Letteraria», 17 febbraio 1957.

<sup>100</sup> *Quadernetto* in Cristina Campo, *La tigre assente*, p. 30.

l'inaggrabile *sacrificio* della parola stessa – come il canto lo è del respiro – e di ogni suo imbellettamento.

Ora, l'ossessione per la perfezione – minacciata da un preziosismo legato all'intenso commercio con il linguaggio poetico –, assieme alla consapevolezza di avere un 'orecchio assoluto' per la lingua italiana [...] furono vissute dalla Campo come una colpa.<sup>101</sup>

L'apparato ornamentale, dunque, di cui si era rivestita anche la propria poesia, doveva essere eliso, per Campo, affinché la parola nuda e spoglia potesse cantare. La frequentazione con Zolla allora fu fondamentale, così come il lavoro sui mistici, supportato anche da un viaggio nel cristianesimo dell'Oriente. Tutto questo concorse a una rivalutazione del proprio credo e a una svolta stilistica che pur mantenendo le intuizioni precedenti, trovò nuova linfa e approdò a un saldo legame tra liturgia e scrittura. Cristina Campo stessa affermerà che «dopo l'apparizione di Dio – fuoco che consuma ogni cosa –, la sua parola fosse ridotta a un balbettio. Come se, a questo stadio, dire non fosse più necessario»<sup>102</sup>. Il balbettio torna con forza anche nelle prose di María Zambrano ed è un carattere denotativo della parola dei mistici, così come l'andatura sincopata del verso. Un altro dato essenziale da sottolineare nella scrittura di Cristina Campo è l'andamento delle sue poesie: alcune brevissime, fulminee e lapidarie come quelle di Emily Dickinson e poi altre che seguono l'andamento diluito della prosa.

Abbiamo già accennato alla polemica e alla lotta di cui Cristina Campo si fece vessillo e portavoce contro la decisione di abolire la proclamazione della liturgia in latino. In questa decisione pontificia, Campo e gli altri che con lei avevano dato vita all'associazione «La Voce», non ravvisavano un atto nobile di avvicinamento al volgo, l'intento di rendere la liturgia più comprensibile a tutti ma lo consideravano un «atto apostatico»<sup>103</sup>. Venturi ricorda come negli stessi anni anche Pasolini, sebbene da un altro versante, si adoperava contro le decisioni pontificie. Pur non entrando in merito alla questione, a noi interessa vedere come questa polemica ha influito nel modo in cui Campo si rapporta con la parola poetica e quanto essa si avvicini al misticismo. La liturgia rientra in tutto ciò che scrive, considerando la sua

---

<sup>101</sup> Riccardo Venturi, "Dardi verso il cielo". *Scrittura e liturgia in Cristina Campo*, [www.gianfrancobertagni.it](http://www.gianfrancobertagni.it). (09/2018)

<sup>102</sup> Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro*, pp. 173-174.

<sup>103</sup> Riccardo Venturi, "Dardi verso il cielo". *Scrittura e liturgia in Cristina Campo*, cit.



matrice archetipica poiché essa è «la suprema fiaba quella a cui non si può resistere...»<sup>104</sup>.

In parte abbiamo già assodato l'idea di un doppio binario nella scrittura campiana: la poesia e la fiaba. Entrambe sono strumenti conosciuti in grado di penetrare l'inesprimibile. Guido Ceronetti parlava, per la scrittura di Campo, di «perfezione come natura, martirio e imperdonabilità»<sup>105</sup>, caratteri rilevanti che costituiscono la forma prima della poesia e della prosa di Cristina Campo. Lei stessa ammetteva di aver scritto troppo e che avrebbe voluto scrivere meno, inchiostro così l'idea di una scrittura sigillata nel silenzio. Il silenzio, lo vediamo continuamente a proposito di queste scritture, è la dimensione più presente poiché come i mistici, anche queste autrici oscillano «tra la “paradossia dell'espressione”, il non senso ed il silenzio»<sup>106</sup>. Nel luglio del 1958 afferma che la scrittura è uno strumento per non soccombere alle sabbie mobili della vita e che ogni poeta porta in salvo qualcosa sostenendo di non avere «davvero, che la poesia come preghiera» chiedendosi poi «ma posso offrirla? E quando mai la sentirò così vera (non dico pura, ma è differente?) da poterla deporre a quell'altare – di cui non vedo e forse non vedrò mai che i gradini – come un cesto di pigne verdi, una conchiglia, un grappolo?»<sup>107</sup>. La poesia come offerta, dunque, e come preghiera. Un'affermazione importante riguarda l'origine della scrittura: come per le altre autrici della nostra costellazione, anche Cristina Campo parte dall'oscurità e non dalla luce come vorrebbe. Un procedere paradossale e antitetico che tuttavia costituisce la fibra costitutiva di queste scritture: «di giorno in giorno mi pesuado sempre più che *non* ho altro rosario, altra spada, altro libro, altro cilizio che questo. E io non parto *dall'*amore di Dio – sto nel buio, ma vorrei fare qualche cosa che agli altri sembrasse nato alla luce...»<sup>108</sup>. Partire dall'oscurità, restare nel buio corteggiando sempre la luce: è questa la polarità forte della scrittura di Cristina Campo, una poesia che ha «un solo centro, un solo ospite assente o presente»<sup>109</sup>.

Abbiamo visto la segreta simmetria intessuta a filo doppio tra la poesia e la fiaba, e traslatamente tra poeta ed eroe. Infatti in *Fiaba e mistero*, Campo fa notare

---

<sup>104</sup> Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro*, p. 139.

<sup>105</sup> Guido Ceronetti, *Cristina Campo o della perfezione* in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, p. 277.

<sup>106</sup> Massimo Baldini, *Elogio del silenzio e della parola. I filosofi, i mistici e i poeti*, p. 187.

<sup>107</sup> Margherita Pieracci Harwell, *Il sapore massimo di ogni parola* in Cristina Campo, *La tigre assente*, p. 292.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, quarta di copertina.

come «toccando la fiaba uno scrittore dia quasi sempre il meglio della sua lingua: quasi che al contatto con simboli così particolari e universali insieme la parola non possa distillare che il suo sapore più puro» aggiungendo che «forse può dominare pienamente quei simboli solo chi abbia della propria lingua un sentimento altrettanto liturgico quanto quello della Messa domenicale»<sup>110</sup>. La trama liturgica allora non è contemplata da Cristina Campo esclusivamente per la poesia ma anche per la fiaba, che è cammino iniziatico dove quantomeno l'eroe subisce una metamorfosi totale, dove il tempo può essere rallentato e velocizzato, ma preciso. La fiaba è, per Campo, «un'orditura incessante di tali attimi inafferrabili, fissati al loro massimo di splendore»<sup>111</sup> poiché ogni minimo oggetto, la più piccola azione può aprire spazi infiniti. La bellezza del linguaggio fiabesco è racchiusa nel dire magico che appartiene agli anziani, alla loro «lingua segreta» offerta come tale ai bambini nell'«evento indelebile dell'infanzia»<sup>112</sup>. Tra poesia e fiaba si innescano delle concordanze profonde, liturgicamente unite da un'attenzione estrema, affinata fino a un distillato poetico. Il destinatario della sua poesia è l'Amante invisibile, l'Assente che si fa maestro di lontananze ed essa nasce dalla «grande forza dei silenzi, quel movimento di canto gregoriano dalle profonde pause e laceranti riprese»<sup>113</sup>. L'atto della scrittura per Campo, e questo è un aspetto che per la nostra ricerca è fondamentale, è cifrato non su una volontà di testimonianza, o per preservare un messaggio a qualche destinatario postumo e sconosciuto, ma, come lei stessa afferma,

se qualche volta scrivo è perché certe cose non vogliono separarsi da me come io non voglio separarmi da loro. Nell'atto di scriverle esse penetrano in me per sempre – attraverso la penna e la mano – come per osmosi.<sup>114</sup>

Una scrittura liturgica e, aggiungo, mistica poiché la permanenza, nel tessuto poetico e prosastico della sua opera, di alcuni lemmi tra i più incisivi della scrittura mistica confermano un percorso iniziatico che si fa itinerario di luce e di sangue. Sebbene abbiamo ribadito più volte che la scrittura di Cristina Campo è affilata da una lama d'oro che rende ogni parola un microcosmo entro cui scoprire altri

---

<sup>110</sup> *Fiaba e mistero* in *ivi*, p. 159.

<sup>111</sup> *In medio coeli* in *ivi*, p. 21.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Margherita Pieracci Harwell, *Il sapore massimo di ogni parola* in Cristina Campo, *La tigre assente*, p. 287

<sup>114</sup> *Parco dei cervi* in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, p. 143.

microcosmi, come l'intarsio nel guscio della noce, come le migrazioni lette sul palmo della mano, tuttavia l'emergenza dell'incontro con l'Ospite notturno si fa pressante e lascia fluire, a piccoli rigoli, il sangue di una dolorosa conoscenza. Si ha quindi la sensazione, leggendo queste poesie così limpide, refrattarie all'azione dirompente del sentire, di stare sull'orlo della contemplazione e il cammino è quello della sottrazione, dell'occultamento dell'io, supportato dall'idea che la parola poetica risalga dal fondo come un rampicante, attorcigliandosi in volute sempre più marcate fino alle altezze della perfezione. Spoliazione di sé poiché «lo scrittore» – afferma Campo – «non deve esistere se non come scrittura»<sup>115</sup>. L'atteggiamento morale della sprezzatura, «intero atteggiamento morale che, come la parola, necessita di un contesto quasi perduto al mondo d'oggi e, come quella, rischia di sparire con esso»<sup>116</sup>, e l'inesausta ricerca della perfezione conduce Campo ad aspirare a una scrittura lieve e sacra che suggerisce la presenza dell'*invisibile dietro il visibile*, l'ineffabile. Ma, viene da chiedersi, facendo appello alle parole stesse dell'autrice, «si entrerà in quelle stanze, in quegli ombrosi recessi tanto attesi? Non al di là della soglia, il più delle volte, non al di là del velo di fogliame lucente al sole come un trascorrere di minuti pesci in un velo d'acqua. E anche questa volta, occorre dirlo?»<sup>117</sup>.

L'impalpabilità del contatto con l'amante invisibile è resa qui con l'immagine del velo d'acqua, ma resta come fiamma ardente (immagine che Zambrano associa all'amica proprio in una delle sue opere più importanti, *Dell'aurora*) che riporta allora a quei grandi maestri della mistica. Contemporaneamente alle sperimentazioni di molti poeti, prendiamo un esempio *princeps* come Edoardo Sanguineti, Campo recuperava una ritualità della parola nel senso del sacro che sembrava esser stata dimenticata. Un ultimo saggio che vorremmo prendere in considerazione in questo *excursus*, seppur breve, sull'opera di un'autrice fondamentale nella nostra mappa delle costellazioni, è *Il flauto e il tappeto* (1971)<sup>118</sup> ove Campo si interroga sulla natura del destino e sul significato di simbolo, che a noi interessa, sostenendo l'inscindibilità del primo dal secondo. Al destino, Cristina Campo, conferisce qui lo stesso carattere della notte ovvero la scena del destino è «concava, tacita e

---

<sup>115</sup> Cristina Campo, *Sotto falso nome*, p. 18.

<sup>116</sup> *Con lievi mani* in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, p. 98.

<sup>117</sup> *In medio coeli* in *ivi*, p. 24.

<sup>118</sup> Cristina Campo, *Il flauto e il tappeto*, Rusconi, Milano 1971; ora in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, pp. 113-139.

risonante»<sup>119</sup>. Questo tratto è interessante soprattutto se seguiamo la suggestione che la notte, come il destino, non sia solo un bacino, un ricettacolo entro cui assorbire la solitudine e il senso, ma piuttosto creare delle risonanze armoniose e profonde con l'ipogeo esteriore, a mo' del personaggio di Italo Calvino, Qfwfq, il quale traccia un segno nello spazio affinché qualcun altro lo veda. Allo stesso modo, seppur inconsapevolmente, Campo crea questo gioco di echi che attraversano i labirinti temporali della storia e le distanze siderali delle costellazioni. Esprime altresì la necessità di allenare nuovamente l'orecchio all'ascolto, più precisamente «al sussurro affilato del flauto, al sordo allarme della spola»<sup>120</sup>. La scrittura di Campo, come si evince da questo saggio preso in esame, mostra un proliferare di lemmi-simbolo della tradizione, sebbene rispetto per esempio alla corrente del Medioevo, questo è evidente nella lettura di certe figure. Nello specifico troviamo nel saggio l'immagine dell'acqua, ora fiume, mare, goccia, del miele e uno scavo sempre più profondo, un lavoro da intarsio. Sente di custodire

destino come la conchiglia prepara e custodisce il mare! Lenta, senza suono, vi pulsava una pendola il ritratto di un fondatore raccoglieva sulle labbra il miele del silenzio, un libro era posato, chiuso e solo, sull'angolo di una grande tavolo sgombro. Che cosa, in quelle stanze alla cui finestra batteva una fronda di elce, parlava insieme di imminenza e di distacco, di un inevitabile coagulato goccia a goccia nelle arnie di una paziente tetragona e soave?<sup>121</sup>

L'eliminazione dell'articolo tra il custodire e destino è significativo in quanto la proposizione rende in tal modo non solo l'indeterminatezza di tale destino ma anche l'infinitudine. Infatti subito ad essa è accostata l'immagine della conchiglia che custodisce il mare. In effetti potremmo utilizzare questa figura per incorniciare in una definizione la poesia di Cristina Campo: un oggetto perfetto, minuto, concavo e raccolto in sé pronto ad offrirsi come contenitore per l'immensità del mistero. La prosa di Campo, così come la poesia, è intrisa di sensualità, qui, nello specifico, espressa dal miele sulle labbra fino al coagulo nelle arnie goccia a goccia. Poesia liturgica che è attenta alla voce, al canto, al μέλος: Campo crea un'analogia tra la voce del Maestro e il suono del flauto: «remota. È quasi sempre quasi impercettibile. [...] Come un suono percepito in sogno, come la voce dell'usignoletto minuscolo, il

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 118.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

cui dardo di diamante farà tacere tutti i suoni del bosco, è il suo delicato lamento»<sup>122</sup>. Un suono che fa trasalire, ferisce e lacera. Perciò individuiamo la ricorrenza di porte, fessure, finestre, soglie, quali passaggi segreti e non sempre facilmente attraversabili suggerisce l'idea di una segretezza e di una difficoltà nell'accedere all'Oltre che porta inevitabilmente a considerare la sofferenza della lotta con l'altro sebbene impalpabile come

acqua di velluto che sembra ferma e si muove, va oltre senza scorrere, tanto che basterebbe seguirla perché quell'*oltre* sempre vietato, sempre accennato dai sogni, fosse qui e ora. Ma importa, ora quello l'oltre?<sup>123</sup>

Contemporanea a Cristina Campo, Margherita Guidacci<sup>124</sup> rientra in questa costellazione che abbiamo tracciato. Nell'introduzione al volume che raccoglie tutte le raccolte di Guidacci, la curatrice Maura Del Serra, tracciando un profilo dell'autrice, mette in luce sin da subito la concezione di una poesia che è «scienza irrinunciabile ma di natura carsica, invisibile o «servile [...] però essenziale», sottolineando la presenza delle Muse nella scrittura di Guidacci, ponendo attenzione al fatto che

accade, e non da ora, che gli interpreti più puri di tale scienza esatta quanto indefinibile, quelli nei quali la *persona*, il personaggio pubblico o la maschera narcisistica non ha soffocato l'ascolto delle «voci di dentro», attento e fedele fino all'autocancellazione [...] accade che tali interpreti siano eclissati dal fragore esibizionistico dei media a cui gli altri affidano, e che divengano appunto invisibili, per amaro pegno e contrappasso alla non venalità del loro dono. Divengono mastri in ombra, luci segrete: «imperdonabili», secondo un'orgogliosa e ormai celebre definizione datane da Cristina Campo, [...] «fiorentina» e coetanea della Guidacci [...] in una ricerca spirituale ed espressiva che presenta molte analogie qualitative [...] ed è di natura religiosa in senso non supinamente confessionale o superficialmente devozionale, ma etimologico, cioè di ponte, di legame compenetrante e consustanziale fra essenze.<sup>125</sup>

Troviamo in questo commento di Del Serra i nodi essenziali che non solo uniscono in un comune cammino le due poetesse ma che le inseriscono in uno scenario contemporaneo in cui la loro poetica acquista ancora più importanza e

---

<sup>122</sup> Ivi, p. 136.

<sup>123</sup> Ivi, p. 23.

<sup>124</sup> Per un profilo bio-bibliografico completo rimandiamo ai lavori di Maura Del Serra, nello specifico al volume *Le foglie della Sibilla. Scritti su Margherita Guidacci*, Studium, Roma 2005 e all'introduzione di commento al volume Margherita Guidacci, *Le poesie*, a cura di Maura Del Serra, Le Lettere, Firenze 1999<sup>1</sup>, 2010.

<sup>125</sup> Maura Del Serra, *Introduzione a Margherita Guidacci, Le poesie*, pp. 5-6.

rilievo. Se prendiamo, come suggerisce Del Serra, il commento/recensione di Guidacci a *Il flauto e il tappeto* di Cristina Campo, è possibile seguire, come i segni sul palmo della mano, le analogie che intercorrono tra le due autrici. Guidacci fa, come spesso accade al poeta in veste di critico o, semplicemente, di lettore, una sorta di autocommento, pur rispettando l'altissimo valore del pensiero di Cristina Campo, sentendone ancor più saldamente la forza attrattiva poiché inerente a un proprio cammino spirituale. In quella coincidenza tra fiaba e mistica proposta da Campo, Guidacci vi legge «la tensione di una fede che crea, attuandosi, la propria certezza, o di una speranza che, senza neppure soffermarsi a prender coscienza di sé, si trasforma in un immediato e operoso affidamento»<sup>126</sup>. La loro opera allora condivide un comune cammino di ascesa spirituale e un comune destino di testimonianza. Anche nel percorso poetico di Guidacci troviamo la vocazione al narrare l'incontro e la lotta con l'Angelo. Nel 1959 confessò di aver cominciato a scrivere prestissimo, già in tenera età quando non era solo votata alla lirica ma anche alla prosa, alle novelle affiancata da una passione per la matematica. Queste pulsioni restarono sempre vive in lei così come la convizione di essere una raddomante come altri in famiglia ovvero aveva l'impressione di «suggere acqua dal terreno, come se fossi una pianta che l'aveva trovata con le sue radici. Non ho mai conosciuto nulla di simile a questa gioia vegetale»<sup>127</sup>.

Anche l'impianto citazionale sotteso alla poesia di Guidacci, come nel caso di Cristina Campo e, vedremo, di Rina Sara Virgillito, comprende i rimandi alla Bibbia, lettura altamente cercata e radicata nella voce poetica di Guidacci. Vi si affianca inoltre la frequentazione di autori e autrici di elezione – Dante, Leopardi, Dickinson, Eliot solo per fare qualche esempio illustre – ed è interessante notare come tornino, nelle poetesse, nelle filosofe e nelle contemplative prese in esame, gli stessi maestri, quasi esistesse un vero e proprio filo d'oro di un sentire unico. In Guidacci troviamo anche la fascinazione per Foscolo e Manzoni, così come le letture dei lirici greci e dei filosofi presocratici per poi interessarsi ai dialoghi di Platone. Anche Montale rientra in questo gruppo di maestri, conosciuto da Guidacci grazie all'interessamento del cugino Nicola Lisi che le fece leggere *Ossi di seppia* per la prima volta, mentre la

---

<sup>126</sup> Margherita Guidacci, *Recensione a Cristina Campo, Il flauto e il tappeto*, «La nuova antologia», n. 2054, febbraio 1972; pubblicata poi con alcune varianti in «Giornale di Brescia», 10 maggio 1972, p. 3.

<sup>127</sup> Margherita Guidacci, *Memorie di raddomante*, «Il Popolo», 14 luglio 1957; ora in *Prose e interviste*, a cura di Ilaria Rabatti, C.R.T., Pistoia 1999, pp. 28-30.

poesia di Ungaretti fu oggetto della sua tesi di laurea. Queste brevissime notizie servono a noi per ricostruire l'*humus* su cui attecchisce il dire poetico di Guidacci, anche se i cortocircuiti letterari più suggestivi saranno quelli con la poesia inglese e americana. Le raccolte a cui noi prestiamo attenzione in questo lavoro dottorale sono quelle in cui si fa più intenso il misticismo notturno e in cui prende corpo, dickinsonianamente, la lotta con l'angelo.

La prima raccolta, *La sabbia e l'angelo* (1946)<sup>128</sup>, scritta l'ultimo anno della guerra a Firenze segna il suo esordio poetico a cui, come suggerisce lei stessa in un'intervista del 1959, attribuisce un ruolo salvifico, sostenendo che «non scriverlo sarebbe equivalsa alla morte» e che questo ebbe un forte impatto, spesso negativo, su tutta la sua produzione successiva. Inoltre afferma che «l'atto poetico» sia per lei «una cosa naturalissima o impossibile»<sup>129</sup>. Nella raccolta allora troviamo già il seme del suo misticismo, non solo evidente nelle dicotomie dei titoli, a partire da quello della raccolta, come è stato notato da Del Serra, dal sapore fortemente rilkiano, ma anche dai titoli delle singole poesie. Questo doppio sguardo, a nostro avviso, è già sintomo di un nucleo marcatamente mistico, di una inquietudine che la porterà successivamente a percorrere un cammino di catabasi e asceti, nella lotta ancestrale tra la tensione luminosa e la parte in ombra. Tuttavia è in una raccolta successiva, in cui alcune poesie risalgono comunque al periodo post-bellico, che si fa più evidente la retorica mistica. Anche questo titolo, *Paglia e polvere* (1961)<sup>130</sup>, mostra un'endiadi. Emergono con forza le immagini appartenenti alla tradizione e che ricorrono in questa silloge, come altrove, a testimonianza di un percorso spirituale significativo. Nella prima parte, che porta come titolo *La conchiglia e altri versi (1945-1946)* appare subito, quale cifra costitutiva della poesia, la notte dell'anima. Un notte senza tempo, che appartiene dunque a una immensità incommensurabile, per analogia associata al «cupo golfo/ che solcammo una volta di naufragio/ che mai potremo solcare di ritorno»<sup>131</sup>. Già da queste prime prove poetiche notiamo che l'evoluzione immaginale dell'elemento acqueo diventa, nella sue polisemiche variazioni, il *leitmotiv* che congiunge tutte le poesie di Guidacci, spesso associato all'idea del naufragio. L'acqua, come nota Maura Del Serra, non è «quella dolce,

---

<sup>128</sup> Margherita Guidacci, *La sabbia e l'angelo*, Vallecchi, Firenze 1946.

<sup>129</sup> Margherita Guidacci, *Prose e interviste*, p. 116.

<sup>130</sup> Margherita Guidacci, *Paglia e polvere*, Rebellato, Padova 1961.

<sup>131</sup> *Notte dell'anima* in *ivi*; ora in Margherita Guidacci, *Le poesie*, p. 107.

riscattante e paradisiaca delle sorgenti, ma quella sconfinata, creatrice e distruttrice del mare-destino, insondabile grembo di opposti e forma del caos»<sup>132</sup>. Qui legata all'oscurità della notte, al perdersi come l'anima nel *Cantico* di san Giovanni della Croce, un simbolo lontano dalle «acque trionfanti»<sup>133</sup> della lirica *Porta d'amore* presente in una raccolta successiva, *Inno alla gioia* (1983)<sup>134</sup>.

Nelle prime prove poetiche, la parola rabdomantica della poesia va cercando una morte per acqua, non purificazione o rinascita, ma il dolore della perdita, tanto da sentirsi una conchiglia abbandonata al palmo della mano del viandante, nata «dal grembo delle libere onde»<sup>135</sup>. Il mare è percepito come «antica patria» che «rimormora/ assiduamente e ne sospira la mia anima marina»<sup>136</sup>. Il gesto, semplice e quasi infantile, del porsi la conchiglia all'orecchio per ascoltare il lamento del mare è qui reso con l'idea di carpire il segreto più intimo dell'anima. Ma è nelle poesie che compongono una sezione della raccolta, *Chiaroscuro (1948-1951)*, che si nota maggiormente il repertorio di lemmi inerenti al sentire mistico così come gli stridenti accostamenti come il buio/fuoco, una variante, potremmo ipotizzare, della tenebra/luce:

Tu buio, buio fuoco!  
Senza scintilla né fiamma  
Di te non diranno  
Che come rosa fiorisci  
In delicati petali,  
Non diranno che sei una stella  
Per rischiarare la notte.

Ti porteranno nelle loro vene  
Avranno nei loro occhi il tuo nero ardore disperato,  
Saranno la tua esca per esser poi la tua cenere,  
Atterriti si torceranno nei tuoi spasimi,  
Eppure per saziarti venderebbero l'anima,  
Tanto, finché non li tenti, li riempi di brama,  
Buio, immortale fuoco!<sup>137</sup>

Non possiamo soffermarci sull'analisi stilistica dei versi, ma notiamo alcune figure retoriche ricorrenti nei testi della tradizione mistica e che si ripropongono con

---

<sup>132</sup> Maura Del Serra, *Le foglie della Sibilla. Scritti su Margherita Guidacci*, p. 45.

<sup>133</sup> *Porta d'amore* in *Inno alla gioia*; ora in Margherita Guidacci, *Le poesie*, p. 347.

<sup>134</sup> Margherita Guidacci, *Inno alla gioia*, Nardini, Firenze, 1983.

<sup>135</sup> *La conchiglia* in *Paglia e polvere*; ora in *ivi*, p. 109.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> *Tu buio, buio fuoco* in *ivi*, p. 121.



forza nella letteratura femminile del Novecento. L'endiadi, l'iperbole, l'ossimoro e anche, in Guidacci, causano la frantumazione del verso. Come suggerisce Del Serra, nel commento all'itinerario poetico di Guidacci, vediamo come

nel ritmo orizzontale del verso lungo o lunghissimo (opposto alle «sgocciolature» post-ungarettiane tipiche dell'epoca), filiato dal versetto biblico e dal blank verse e nutrito di armoniche barocco-metafisiche, la Guidacci incideva le sue corali «meditazioni e sentenze» in una forma plasticamente concreta, severa e vibrante di *pathos* epigrafico, mai arreso all'elegia, e percorsa da un senso oracolare del destino.<sup>138</sup>

Una vocazione oracolare, dunque, che si estende nei versi di tutta la sua opera, dove l'attesa dell'Amato fa sollevare il sangue in un moto ascensionale come l'acqua del mare quando è attratta dalla luna. In più di un'occasione notiamo la conversione dell'elemento acqueo, e dei suoi correlativi, in carattere antropico. Prendendo come *exemplum* il testo *L'attesa*, in cui è evocata l'immagine del sangue che si solleva verso l'Atteso, vediamo come il sangue/mare «si solleva e geme,/ poi ricade, pesante di desiderio»<sup>139</sup>. L'apparato verbale consegnato all'elemento naturale e primordiale, allora, si pone come strategia per dire l'evento indicibile. A questo si aggiunge l'utilizzo di metafore fortemente erotizzanti e dolorose al contempo: abbiamo così lacerazioni, ardenti combustioni e corpi trafitti.

Non possiamo non menzionare la raccolta che più rappresenta la notte oscura di Margherita Guidacci, *Neurosuite*<sup>140</sup>, edito nel 1970, è la narrazione dolorosa dell'esperienza della clinica neurologica e, come lei stessa confessa, questa silloge fu il suo Nadir, il libro in cui era racchiuso l'apice della desolazione e della disperazione, nella vita come nella scrittura. Esso costituisce, infatti, una sorta di opera ponte tra due stagioni della sua poesia. Tuttavia, e questa mi sembra un'affermazione basilare, come l'autrice stessa ribadirà, sebbene questo libro potesse apparire come un coacervo di contraddizioni, accostamenti stridenti, abissali fascinazioni della notte, esso non rappresenta un punto di

rottura col filo religioso del mio passato. Anzi, mi sembra che la prospettiva in cui è osservata l'alienazione in *Neurosuite* [...] sia ancora essenzialmente una prospettiva religiosa, basata su una dialettica di pietà-empietà (verso l'uomo); così come è

---

<sup>138</sup> Maura Del Serra, *Le foglie della Sibilla. Scritti su Margherita Guidacci*, p. 38.

<sup>139</sup> *L'attesa* in *Paglia e polvere*; ora in Margherita Guidacci, *Le poesie*, p. 124.

<sup>140</sup> Margherita Guidacci, *Neurosuite*, Neri Pozza, Vicenza 1970.

religioso il tentativo di recuperare il dolore in una dimensione positiva. Insomma, quel filo di cui si diceva, si è indubbiamente aggrovigliato, ma non è ancora spezzato.<sup>141</sup>

*Neurosuite* in un certo senso segna il *discrimen* tra due momenti della spiritualità di Guidacci, come una lacerazione profondissima. Infatti la silloge è la narrazione di uno sprofondamento, una *κατάβασις* infera che è l'attraversamento della notte oscura cantato da san Giovanni della Croce, un «cammino incerto»<sup>142</sup> dell'anima, accettare la vertigine della dissolvenza, concedere alla notte la sua terribile vittoria. L'intento soteriologico è qui deflagrato in virtù di una cieca oscurità. Abbondano le immagini relative alla condizione di prigionia: la rete, le mura, la sala d'attesa, il labirinto, la gabbia, il cancello, la parete, la prigionia, le sbarre, il pozzo, la caverna. Ogni tentativo di scavalcare, distruggere, demolire la segreta cella entro cui l'anima è segregata, sembra qui fallire inesorabilmente. Lo sguardo del poeta è proiettato sempre da un dentro a un fuori, non esistono altre prospettive, non sono consegnate mappe o vie di fuga, ma solo sotterranei risuonanti di grida. Sono assenti le luci eccetto quelle «lontane/ e invisibili» nel cuore della notte «sepolte stelle, la luna/ abrogata l'aurora, distrutto/ ogni ricordo luminoso»<sup>143</sup>. Anche il regno animale concorre a sottolineare la perdita di ogni flebile luce come «la lucciola caduta nell'erba/ che un piede sbadato calpesta»<sup>144</sup>. Così come, l'animale, diventa foriero della condizione di reclusione come la farfalla dalle ali murate o a cui le hanno staccate, brandelli dell'anima (accettando l' analogia psiche-farfalla); oppure, ancora «uccelli prigionieri in una rete/ che premono col petto impazzito/ sbattendo l'ali tra le maglie/ in un volo sempre abortito» in un cielo ove si addensano «ombre convulse intorno ad una fiamma/ neri brandelli di nubi strappate»<sup>145</sup>. Anima che sta sulla «soglia vuota»<sup>146</sup>. Lo stravolgimento del reale provocato dalla visionarietà della parola sfocia poi, violentemente, alla lotta biblica con l'Angelo a cui l'anima si apre «come un atlante» su cui si può «seguire con un dito/ dal monte al mare azzurre vene di fiumi,/ numerare città/ traversare deserti»<sup>147</sup>.

---

<sup>141</sup> L'articolo appare su «La Gazzetta del Sud» del 10 agosto 1971.

<sup>142</sup> Questo il titolo di una raccolta coeva a *Neurosuite*: Margherita Guidacci, *Un cammino incerto*, Cahiers d'Origine, Luxembourg 1970.

<sup>143</sup> *Nel centro della notte* in *Neurosuite*; ora in Margherita Guidacci, *Le poesie*, p. 175.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> *Nero con movimento* in *ivi*, p. 171.

<sup>146</sup> *Soglia* in *ibidem*.

<sup>147</sup> *Atlante* in *ivi*, pp. 183-184.

L'acqua è elemento *princeps* nella poesia di Guidacci e in *Neurosuite* compare ancora come abissale e tremendo mare, qui pietrificato talvolta nelle sue increspature così come tutto il paesaggio appare murato vivo fino alla desertificazione della poesia. Ma abbiamo anche l'elemento della sete, che tornerà più volte nelle raccolte successive. Qui, l'anima prigioniera nella sua cella, in attesa di colui che più le somiglia, muore di sete:

Muoio di sete  
e non incontro una fontana.  
La tua terra è un deserto.  
Il tuo cielo è una lastra ardente.

Dimmi, è così perché mi ami  
e ti nascondi per mettermi alla prova?  
Creder questo sarebbe la salvezza  
quando mi sembra che tu non ti curi  
di me e neppure vi sia!<sup>148</sup>

L'Amato mette alla prova l'Amata, come Dio la sua creatura nel deserto e come osserva Giovanni Pozzi

spiritualmente questo luogo arido e solitario designa lo stato di desolazione nel quale l'anima è sottomessa alla prova dell'abbandono. Ma anche lo stato in cui l'anima, sottratta all'esperienza sensibile, è inondata dalla presenza di Dio allora è l'immagine ideale della relazione fra Dio e l'uomo spirituale.<sup>149</sup>

La messa alla prova dell'abbandono è strettamente connessa alla condizione della sete, poiché l'acqua, elemento vitale, è – come vedremo in altre autrici – salvezza quando è Cristo stesso fonte. Come osserviamo nelle opere di Maria Maddalena de' Pazzi, antecedente nobilissimo delle scritture novecentesche prese in esame, anche qui la sete instaura con la spiritualità un rapporto speculare che torna in numerose estasi:

vedeva Jesu tutto bello con il' suo Costato aperto, quale Costato gli pareva fussi come un fonte d'acqua molto limpida e chiara, la quale acqua intendeva essere prima la chiarezza della sua Divinità, la dolcezza e annaffiamento della sua Humanità, e la purità della sua Anima. Et diceva lei: "queste si harebbono più a provocare la sete e

---

<sup>148</sup> *Muoio di sete* in *ivi*, p. 192.

<sup>149</sup> Giovanni Pozzi, Claudio Leonardi, *Lessico di termini mistici in Scrittrici mistiche italiane*, p. 192.

il' desiderio di andare a bere a esso sacro fonte del' Costato di Jesu che non fa l' acqua del fonte materiale al' cervio»<sup>150</sup>

E altrove:

Se havete sete di havere, venite alla mia Verità che vi satierà. Se havete sete di sanità, venite al' mio Verbo che vi sanerà. Se havete sete di nobiltà, venite al' mio Unigenito che in lui si trova.<sup>151</sup>

La sete torna anche in altre poesie di Margherita Guidacci, penso soprattutto alla raccolta *Morte del ricco* (1954), dove viene rivisitato l'episodio del vecchio e avaro Epulone che giunto all'Inferno si rivolge a Lazzaro che gli chiede un po' d'acqua. Questo incontro viene letto anche da Dante che vede come legge del contrappasso il fatto che tutto ciò che «in terra era positivo, benefico, vitale, tormenta ancora di più chi ha questi valori consapevolmente deciso di rinunciare»<sup>152</sup>. Guidacci riscrive l'episodio al cui centro troviamo il motivo della sete:

Mia notte rossa. E la sete.  
[...]  
Feci scorrere tra le mie dita  
Notti rotonde e gemmate  
Come i monili che donavo alle mie amanti.  
E seppi notti oscure, dense e dolci  
[...]  
Ma nessuna fu come te, notte vischiosa di sangue  
E di liquido di fuoco  
O rossa meridiana  
Su cui ruota un'eternità disperata.  
[...]  
Vi ho a mia volta seguiti  
Là dove vi credetti deleguati per sempre,  
Entro la notte rossa e nella sete.

O parlerò con te  
Che di là dal gorgo del fuoco,  
Lazzaro, sei dove spiccia l'acqua.  
Se tu potessi portarmene una goccia,  
Quella che cadrebbe dal tuo dito bagnato.  
Appena l'acqua che porta  
Un passero ai suoi piccoli in attesa nel nido.  
Se per un solo istante  
Io potessi trovarmi accanto a te  
E bere l'acqua del tuo sguardo d'uomo

---

<sup>150</sup> Maria Maddalena de' Pazzi, *Colloqui*, vol. III, a cura di Claudio Maria Catena, Centro Internazionale del Libro, Firenze 1963, p. 159.

<sup>151</sup> Ivi, p. 281.

<sup>152</sup> Margherita Guidacci, *Lettere a Mladen Machiedo*, a cura di Sara Lombardi, Firenze University Press, Firenze 2015, p. 28.

Come fu possibile in terra,  
Né, folle, io lo compresi.

[...] Mia sete inestinguibile!<sup>153</sup>

Sebbene questa poesia risalga a molti anni prima dell'esperienza di *Neurosuite* tuttavia l'immagine della sete, uno dei τόποι della mistica, torna insistentemente sin dalle prime liriche, così come il tema dell'acqua.

Anche in *Il vuoto e le forme* (1977)<sup>154</sup>, in cui troviamo «grigie, aguzze, autunnali geometrie esorcistiche»<sup>155</sup>, si consuma «l'inseguimento, la lotta/ sull'orlo dell'invisibile», il corpo a corpo violento con l'Ospite impalpabile, tanto che tutto ciò che per un attimo sembra acquisire una forma, immediatamente diviene nebbia poiché «*il vuoto si difende./ Non vuole che una forma lo torturi*»<sup>156</sup>. Anche in questa silloge abbiamo una forte predominanza dell'elemento acqueo, che riceve anche qui una forte antropomorfizzazione:

L'acqua si lamenta:  
Ho sete! Ho sete!  
Sono bruciata  
da una fetida melma,  
dal verderame degli acidi.  
Sono soffocata  
dai pesci morti e gonfi.  
Grossi aculei di ferro  
rugginoso mi pungono  
la tenera gola.  
Una sorda febbre  
mi divora.  
Datemi, vi prego,  
un goccio... di che?

Di che? Questo è il problema  
davvero insolubile!  
E a noi chi potrà dar da bere  
se anche l'acqua ha sete?<sup>157</sup>

---

<sup>153</sup> *Epulone* in *Morte del ricco*, Vallecchi, Firenze 1954; ora in Margherita Guidacci, *Le poesie*, pp. 79-81.

<sup>154</sup> Margherita Guidacci, *Il vuoto e le forme*, Rebellato, Padova 1977.

<sup>155</sup> Maura Del Serra, *Le foglie della Sibilla. Scritti su Margherita Guidacci*, p. 52.

<sup>156</sup> *Il vuoto e le forme* in *Il vuoto e le forme*; ora in Margherita Guidacci, *Le poesie*, p. 259.

<sup>157</sup> *L'acqua si lamenta* in *ivi*, p. 272.

Il gioco fonico e linguistico, che si muove anche sulle corde di una forte ironia che in qualche modo smorza l'oscurità della raccolta precedente, fa sì che si attui un ingorgo verbale per cui la febbre divora, l'acqua ha sete, la melma brucia. Come avviene nelle scritture dei mistici, anche in Guidacci troviamo la predilezione per le forme paradossali e antitetiche che simboleggiano, in effetti, il bifido percorso spirituale. L'acqua, in particolare, assume a ruolo non solo dispersivo e latore di morte ma muta la sua simbologia divenendo luogo di rivelazione: l'anima che si specchia nel fondo dell'acqua si illude di poter afferrare la propria immagine ma in realtà scopre il proprio doppio. Dunque l'elemento acqueo restituisce una duplice identità:

Se conosco il fondo dell'acqua?  
Certo che lo conosco!  
Ho scostato erbe viscide, tagliato canne.  
Mi son curvata, ho guardato, ascoltato.  
[...]  
E so che tutti i sentieri conducono all'acqua –  
i visibili come gli occulti.  
Tutti i luoghi, tutte le ore  
si protendono sull'orlo dell'acqua.

Se conosco il fondo dell'acqua?  
La mia immagine sta su quel fondo  
e non la smuoverete di là,  
anche se vi provate ad afferrarla con le canne,  
a batterla col remo.

[...]

Due metà sconosciute dell'anima  
si venivano incontro attraverso l'acqua.<sup>158</sup>

Qualche anno più tardi, tale identità frammentaria porterà Guidacci a considerare alcune figure femminili come maschere in cui trasferire la propria esperienza visionaria: le Sibille. Ogni Sibilla pronuncia il proprio monologo in una polifonia di voci che tende a diventare insieme unica e molteplice, luminosa e cupa. Ognuna di esse appartiene a un frammento naturale, contemplative e maestose, eppure la loro voce insieme profetica e muta risuona nel vuoto come un rombo. La Guidacci-Sibilla, nel commento di Del Serra, è

---

<sup>158</sup> *Il fondo dell'acqua* in *ivi*, p. 277.

figura liminare fra relativo e assoluto, sapienza come morte e come vita (che è un dato, oltre che femminile, profondamente biblico, nutrito dai libri sapienziali e dai Salmi); è la raddomante della parola, in quanto quest'ultima è «acqua» che traduce in vita chiara, apollinea, pronunciabile, la percezione dionisiaca del sangue.<sup>159</sup>

Nella mappa stellare le voci ancestrali di queste figure femminili, al pari di Diotima, Antigone, Persefone – le quali appaiono con una certa frequenza nella scrittura di queste autrici – non sono soltanto maschere, a mio parere, ma compiono una duplice funzione di codificazione dell'esperienza mistica e valorizzazione sapienziale di tale lacerazione. Muovendosi tra sacro e profano, Guidacci affida a queste figure mitologiche il compito di tirare le fila di una vita vissuta nel fondo, di dare voce a una «sensazione strana e violenta, una specie di tuffo al sangue, cui succedeva l'impressione, dolce e distesa, di suggerire acqua dal terreno, come se fossi una pianta che l'aveva trovata con le sue radici»<sup>160</sup>. L'azione che compare con più frequenza è quella del guardare, fissare, contemplare nel vuoto, nel deserto, nelle immense distese marine a cui fanno da specchio quelle stellari del cielo. La parola di queste Sibille sosta tra «visione e realtà» fino al «silenzio di pietra»<sup>161</sup>; viaggiatrici instancabili come l'iniziato che discende agli Inferi, come il mistico che dialoga con l'assenza. Donano il loro vaticinio a un'assemblea sorda, consapevoli che vita e morte non esistono poiché l'una lo specchio dell'altra e le loro parole, così esatte, vengono scritte sulle foglie «nelle intricate nervature/simili a vene sul dorso della mano/ o linee incise nel palmo» poiché lo sguardo «segue il biforcarsi di vie segrete,/ coglie ad incroci turgidi di linfa/ i nodi del significato»<sup>162</sup>.

Abbiamo accennato più volte all'importanza della figura di san Juan de la Cruz anche per l'*itinerarium in Deum* di Margherita Guidacci e a come le parole del mistico siano sinonimiche nei versi di queste autrici. In Guidacci troviamo una citazione diretta a Giovanni della Croce:

Con la mappa del cielo invernale, che tu hai disegnato per  
[me  
uscirò prima dell'alba in una piazza ormai vuota  
[...]  
E intanto penserò  
a San Juan, perché quella sarà la notte di Dio,

---

<sup>159</sup> Maura Del Serra, *Le foglie della Sibilla. Scritti su Margherita Guidacci*, p. 71.

<sup>160</sup> Margherita Guidacci, *Memorie di raddomante*, 1957.

<sup>161</sup> *Frigia* in Margherita Guidacci, *Il buio e lo splendore*; ora in *Le poesie*, p. 418.

<sup>162</sup> *Cumana I* in *ivi*, p. 422.

dopo la notte dei sensi e dell'anima; e le stelle,  
 riconosciute o ignote, saranno per me tanti angeli  
 il cui volo silenzioso mi conduce verso il giorno.  
 E penserò anche a te, che da un altro parallelo contempli,  
 ugualmente assorto, lo stesso firmamento,  
 sentendo come un gelo esterno ed un fuoco interiore,  
 mentre i nostri cuori lontani, che sono ancora imprigionati  
 [nel tempo,  
 lo scandiscono all'unisono.<sup>163</sup>

La notte oscura dell'anima, qui letta in una mappa astrale, è il momento contemplativo che unisce Virgillito, Campo, Guidacci alle eremite metropolitane, figure nuove nel panorama critico-letterario, le quali hanno compiuto un'estrema scelta di separatezza: Adriana Zarri, teologa, che si ritira nella campagna limitrofa alla grande città e Antonella Lumini, studiosa contemporanea, che vive nella sua casa di Firenze.

### 1.2.2 Dall'eremo e dal silenzio: Adriana Zarri e Antonella Lumini

Μαρία δὲ εἰστήκει πρὸς τῷ μνημείῳ ἔξω κλαίουσα . ὡς οὖν ἔκλαιεν παρέκυψεν εἰς τὸ μνημεῖον, καὶ θεωρεῖ δύο ἀγγέλους ἐν λευκοῖς καθεζομένους, ἓνα πρὸς τῆ κεφαλῇ καὶ ἓνα πρὸς τοῖς ποσίν, ὅπου ἔκειτο τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ. καὶ λέγουσιν αὐτῇ ἐκεῖνοι· Γύναι, τί κλαίεις; λέγει αὐτοῖς ὅτι Ἔβρα ἦν τὸν κύριόν μου, καὶ οὐκ οἶδα ποῦ ἔθηκαν αὐτόν. ταῦτα εἰποῦσα ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω, καὶ θεωρεῖ τὸν Ἰησοῦν ἐστῶτα, καὶ οὐκ ᾔδει ὅτι Ἰησοῦς ἐστίν. λέγει αὐτῇ Ἰησοῦς· Γύναι, τί κλαίεις; τίνα ζητεῖς; ἐκεῖνη δοκοῦσα ὅτι ὁ κηπουρός ἐστίν λέγει αὐτῷ· Κύριε, εἰ σὺ ἐβάστασας αὐτόν, εἰπέ μοι ποῦ ἔθηκες αὐτόν, καὶ γὰρ αὐτόν ἀρῶ. λέγει αὐτῇ Ἰησοῦς· Μαριάμ. στραφεῖσα ἐκεῖνη λέγει αὐτῷ Ἑβραϊστὶ· Ραββουνι (ὃ λέγεται Διδάσκαλε). λέγει αὐτῇ Ἰησοῦς· Μὴ μου ἅπτου

(Gv 20, 11-17)

Un'altra tappa fondamentale in questa costellazione di pensatrici, filosofe e poetesse, è costituita dalla presenza di coloro che hanno scelto di vivere

---

<sup>163</sup> *Mappa del cielo invernale* in ivi, p. 437.



un'esperienza eremitica, su modello dei padri e delle madri del deserto, compiendo una scelta estrema, sebbene molto differente dai percorsi tradizionali.

La mistica femminile, come suggerisce la studiosa Luisa Muraro, è un'avventura amorosa, è la ricerca dell'Altro. Non è una pratica religiosa, è un cammino profondo suggellato da un abbandono totale a Dio, un percorso in cui la contemplazione diviene non solo una pratica ma una profonda ricerca del silenzio. La contemplazione è stata da sempre considerata una tappa imprescindibile dell'esperienza mistica, una pratica e un esercizio al silenzio. In realtà lo spessore di questo status contemplativo è da ricercarsi nell'origine etimologica del termine: contemplazione deriva infatti dal latino *contemplari* composto da *cum* e *templum*; quest'ultimo corrisponde al greco *τέμενος*, che indica uno spazio abbracciato dallo sguardo. Dunque contemplare significa, letteralmente, stare in questo spazio. Sono tante le figure femminili che rappresentano tale condizione ma due sono quelle che emergono con più insistenza e che possono avvalorare l'importanza di tale attività contemplativa: Maria di Magdala, la penitente, alla quale fu fatto dono di essere la prima a trovare vuoto il sepolcro del suo Dio. Ritengo che tale episodio, narrato in modo illuminante nel Vangelo giovanneo, rappresenti non soltanto la contemplazione ma anche la ferita mistica. Maria Maddalena che sosta sulla soglia del sepolcro vuoto, guardando ammutolita, in preda a stupore e angoscia, l'assenza del corpo dell'amato Maestro, rappresenta nettamente la separazione abissale che si instaura tra lei e gli altri discepoli. Tuttavia accade che proprio mentre si stava per arrendere allo sconcertante vuoto, una voce pronuncia il suo nome e lei vedrà il suo Maestro e la perdita del corpo amato «ossessiona la scrittura: essa canta la sua perdita senza poterla accettare; proprio in questo è erotica»<sup>164</sup>. L'altra figura è Maria, sorella di Marta, che si siede in terra accanto a Lui e lo ascolta mentre unge il suo capo e bagna con le lacrime i suoi piedi: è lei che incarna la prima contemplativa che non solo fa silenzio e ascolta rapita ma compie anche un gesto di amore. Tale episodio iscrive la contemplazione non in un terreno arido di inattività o sterilità, ma al contrario indica la contemplazione come spazio fecondo di incontro con l'Altro.

---

<sup>164</sup> Michel De Certeau, *Fabula mistica, XVI-XVII secolo*, p. 4.

Adriana Zarri<sup>165</sup>, teologa e scrittrice, ha scelto di intraprendere una vita da eremita; ha ritagliato il suo eremo in campagna, vivendo sola e limitando i contatti con l'esterno, pur mantenendo saldo il suo attivismo politico e i propri studi filosofici. Una delle sue opere più interessanti è uscita postuma con il titolo *Un eremo non è un guscio di lumaca* (2011)<sup>166</sup>, una raccolta di saggi in cui si susseguono immagini, paesaggi, istanti di un percorso difficile, come si evince dal commosso commento di Rossana Rossanda a introduzione del volume in cui rivela alcune tappe dell'esistenza di Zarri, ricordando che ha vissuto una giovinezza

in cerca di come rispondere alla scoperta di Dio, poi gli anni a Roma in un monastero, la tentazione di prendere gli ordini, poi la decisione di non prenderli sapendo che non ne avrebbe rispettato la disciplina – parola per lei intollerabile. Sarebbe rimasta laica, in solitudine e povertà, eremita invece che monaca, condizione nella quale la chiesa più che scomunicarla non poteva. Né lei intendeva sfidare la gerarchia, sulla cui protervia non aveva dubbi, specie su quella della curia. Ma non credo che abbia mai pensato a un gregge senza pastore, il problema era il pastore. In ogni caso si sarebbe tenuta ai margini.<sup>167</sup>

Come Simone Weil, anche Zarri resta sulla soglia della comunità ecclesiale. Il volume è composto da saggi, intuizioni, riflessioni che tuttavia ammettono una certa liricità nella descrizione, mantenendo lo *status* teologico. Scissa tra l'essere teologa e contemplativa, fautrice di grandi battaglie e abitatrice dell'eremo, Zarri sceglie di vivere in questa zona liminare, in un luogo in cui curarsi dell'ambiente e dei suoi esseri viventi. Nei suoi scritti, Zarri esprime la meraviglia dell'esistenza, lo stupore di una natura dimenticata dall'uomo, *captivus* a causa delle costruzioni artificiali.

L'eremo non rappresenta un luogo in cui nascondersi, non è isolamento né recidersi alla vita, mostrando indifferenza.

L'eremo non è

un guscio di lumaca, e io non mi ci sono rinchiusa; ho solo scelto di vivere la fraternità in solitudine. E lo preciso puntigliosamente per rispondere all'obiezione che concepisce questa solitudine come un tagliarsi fuori dal contesto comunitario e che – come confonde la comunione con la comunità – confonde anche la solitudine con l'isolamento, la misantropia, la chiusura egocentrica. E invece no. L'isolamento è un tagliarsi fuori ma la solitudine è un vivere dentro. L'isolamento è una solitudine vuota.

---

<sup>165</sup> Nata a San Lazzaro di Savena, in Emilia Romagna, nel 1919. Ha fatto parte, in età giovanile, dell'Azione Cattolica.

<sup>166</sup> Adriana Zarri, *Un eremo non è un guscio di lumaca. Erba della mia erba e altri resoconti di vita*, con uno scritto di Rossana Rossanda, Einaudi, Torino 2011<sup>1</sup>, 2012.

<sup>167</sup> Rossana Rossanda, *Le mie ore con Adriana* in *ivi*, p. VII.

La mia situazione, invece, è una solitudine piena, cordiale, calda, percorsa da voci e animata di presenze. La solitudine non è una fuga: è un incontro, così come il silenzio è un continuo, ininterrotto dialogo. Non si sceglie la solitudine per la solitudine ma per la comunione, non per stare soli ma per incontrarsi, in un modo diverso, con Dio e con gli uomini. Si potrebbe forse dire che la solitudine è la forma eremitica dell'incontro.<sup>168</sup>

Vivere da eremita dunque è cercare una comunione con l'Altro – uomo o Dio – nella pienezza del silenzio, operare pertanto un distacco necessario per essere attivi. Rossana Rossanda ricorda il suo incontro con Adriana nella sua cascina del Molinasso vicino a Torino. Una cascina che forse era un vecchio mulino e che si trovava isolato, lontano dalla strada a cui si accedeva con un sentiero, qualche rovo e un ruscello. Una notte fu aggredita e fu costretta ad abbandonare quel luogo scavato nel silenzio della natura. Avrebbe trovato un altro eremo, sempre in campagna, ma meno isolato. Quando perse la cascina del Molinasso, Zarri era distrutta, depredata del suo luogo:

per lei era la fine di quel che aveva sperato come punto di arrivo, il suo spazio di elezione. Mi raccontò, dopo, che aveva scoperto che un certo giorno un Dio che prima non amava, aveva anzi detestato, in un'infanzia e adolescenza nella pianura emiliana e lunghe cavalcate in quel che sembrava un mare di terra. Era avvenuto nell'apparirle, a una finestra, di un creato opera di un Dio amoroso, luminoso, cui non aveva mai pensato, e le aveva rovesciato la vita.<sup>169</sup>

I luoghi della vita divengono luoghi dell'anima: per Zarri sono il mulino, la cappella, il solaio, l'eremo, l'orto. Scopre un nuovo amore per la biosfera che la circonda: i tulipani, la neve, le fresie. Ogni luogo conduce l'anima in

quel regno remoto e quasi mitico la confusione sarebbe stata orgiastica, se non si fosse, pur nel disordine, placata e come composta, nel suo mantello di silenzio. Ci camminavo in mezzo adagio, cauta, estatica.

Là c'erano le radici misteriose della mia stessa stirpe, i relitti degli anni e delle generazioni che mi giungevano a brandelli, come vecchie bandiere, gloriose di battaglie.<sup>170</sup>

In questi passi pieni di poesia, di stupori, riflessioni teologiche dove si aprono momenti di profondo deserto e silenzi, Zarri non desiste mai dalle lotte, non abdica mai dal suo ruolo e dal suo impegno. Pur consapevole che gli eremiti di città non

---

<sup>168</sup> *Un eremo non è un guscio di lumaca* in ivi, p. 28.

<sup>169</sup> Rossana Rossanda, *Le mie ore con Adriana* in ivi, p. VII.

<sup>170</sup> Adriana Zarri, *Con quella luna negli occhi*, Einaudi, Torino 2014, p. 21.

sono misantropi, ma colui abitano nel deserto e nel silenzio, Zarri dichiara di aver voluto essere «un'eremita di campagna perché questa mi è assai più congeniale, risponde meglio alla mia sensibilità»<sup>171</sup>. Nella raccolta saggistica sono presenti passi di intensa bellezza, Zarri è immersa nella creaturalità dell'universo, rapita dalla natura e soprattutto da un'estrema necessità di fare silenzio:

a volte all'improvviso, si sente come riemergere; la fonte secca dà acqua, il buio diventa luminoso; le cose che si erano appiattite, come fiori secchi dentro a una pagina, riprendono rilievo e consistenza, vibrano di vitalità. La caverna si riempie, il silenzio risuona ancora di voci. L'isolamento si fa di nuovo solitudine: piena, densa, vitale. Allora non vorremmo più che, sul viottolo, si affacciasse qualcuno; ma restare in silenzio, come al centro del mondo, godendo quasi di una misteriosa ubiquità; e che tutti gli amici, tutti i luoghi, tutte le situazioni siano come nostre. È l'esperienza dell'eterno, come un uomo può farla sulla terra.<sup>172</sup>

Possiamo notare come il linguaggio di Zarri, rispetto a quello di Campo e Guidacci sia sorvegliato, sapientemente dosato. Se confrontiamo le prose delle due poetesse con i saggi di Zarri, che pur mantengono un senso forte e alto di liricità, troviamo una qualità diversa della parola non solo perché essa è nutrita da solitudine e silenzio. La parola di Zarri, investita certo da un valore teologico, non cede a certe caratterizzazioni della parola mistica, non tende a frantumarsi, a spezzarsi, mantiene una sua unicità e integrità anche quando opera accostamenti oppositivi come il buio e la luce, o la voce e il silenzio. Quest'ultimo è un luogo di «meditati discorsi (diremo meglio «parole», che hanno uno spessore più denso e silenzioso del discorso). Ma gli incontri profondi e le parole intense non si esprimono necessariamente in dialoghi sui grandi temi della vita o della morte o di Dio»<sup>173</sup>. Ciò accade, come scrive Massimo Baldini, perché il linguaggio del mistico produce caos in quello teologico «codificato da secoli, che sembrava intoccabile e refrattario ad ogni sommovimento»<sup>174</sup>.

Zarri, a nostro avviso, sembra operare in realtà proprio dall'interno delle strutture teologiche del linguaggio, dunque sovvertendolo dal di dentro, senza ricorrere alla violenza di quello mistico. Mette in nuce al suo discorso la riflessione sulle forme di comunicazione poiché se l'eremita ricerca il silenzio e la contemplazione, allora anche la sua parola dovrebbe approssimarsi all'assenza del

---

<sup>171</sup> *Erba della mia erba* in Adriana Zarri, *Un eremo non è un guscio di lumaca. «Erba della mia erba» e altri resoconti di vita*, p. 128.

<sup>172</sup> *Il buco nero* in *ivi*, p. 75.

<sup>173</sup> «*Buon giorno, buona notte*» in *ivi*, p. 133.

<sup>174</sup> Massimo Baldini, *Il linguaggio dei mistici*, p. 39.

dire. In realtà, pur privilegiando «i sentieri del silenzio», un eremita quando è anche scrittore

non può sdegnare la comunicazione della parola: una parola che, quando è profonda, è così scarna, essenziale, consumata, da farsi prossima al silenzio; al punto che l'esperienza dello scrivere è, essa pure, in qualche modo, eremitica, in quanto avviene in una solitudine totale, in cui l'autore è solo con se stesso e con Dio, se ci crede; e la pagina bianca è una sorta di tacito deserto che va fiorendo di parole.<sup>175</sup>

Tra parola e silenzio si svolge anche *Quasi una preghiera* (2012)<sup>176</sup> dove ancora una volta Zarri mette al centro del suo discorso l'eremo, proponendo un calendario dell'eremo, in cui il tempo è scandito dalle quattro stagioni, che possiedono odori, sapori, colori. Nel silenzio le quasi preghiere che l'anima sente conducono all'incontro costante con l'Altro, con l'invisibile, e «la preghiera vera è la grazia al singolare, la tua amicizia, la tua presenza, la tua inabitazione in noi; e si può certo pregare senza chiederti nulla, ma soltanto guardandoti in silenzio, o ascoltando la tua parola biblica, la tua parola interiore, e conversando con te»<sup>177</sup>. Per Adriana Zarri la preghiera non è affatto un formulario da imparare a memoria, si tratta piuttosto di un *modus loquendi* che include in sé tutte le domande e i lamenti, è un abbandonarsi. Anche nelle pagine di Adriana Zarri c'è un interlocutore, un Tu invisibile ma che è sempre più presente, reso con l'immagine dell'essere piccoli e racchiusi dentro il palmo della mano:

Stammi vicino, s'io tento di andare lontano! Rincorrimi, s'io tento di fuggire!  
E tienimi ben salda e prigioniera, nella libertà del tuo amore, perché non abbia a cadere in servitù del mio egoismo, del mio orgoglio, del mio voler essere al primo posto: prima ancora di te. Invece dammi di poter camminare alla tua ombra: di essere una piccola cosa custodita da te. E verrà sera e notte e inverno; e verrà il freddo e verrà il buio; ma io sarò nascosta e calda, nel cavo della tua mano.<sup>178</sup>

In *Con quella luna negli occhi* (2014) Zarri costruire un suo bestiario a rappresentare le reali presenze nel suo eremo, in questa scelta esistenziale estrema, «piega inesplorata di memoria» in cui germogliano consapevolezza inaspettate. La raccolta, postuma, è impreziosita da alcune foto in bianco e nero che ritraggono l'autrice e da un abecedario, posto a conclusione del libro, di pochi termini ma

---

<sup>175</sup> *Erba della mia erba* in *ivi*, p. 6.

<sup>176</sup> Adriana Zarri, *Quasi una preghiera*, Einaudi, Torino 2012.

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 68.

fondamentali per l'esperienza di eremitaggio, come l'amore, il dono, il silenzio, la pazienza. Una nuova alfabetizzazione dell'io che nel silenzio fa proprio il linguaggio di Dio, un linguaggio d'amore.

In un'opera antecedente, *Nostro signore del deserto*<sup>179</sup>, edito nel 1991, Zarri riflette a fondo sul tema dell'erotismo nell'esperienza mistica. Questo aspetto è fortemente connotativo anche nelle altre autrici. L'erotismo a cui fa riferimento Zarri è legato al corpo: Dio non è solo maestro e padre, ma anche amato e amante. La sensualità dei testi mistici ha sempre scandalizzato i critici e gli studiosi ma non può essere negata. Dio è amato non solo con lo spirito ma anche con la parte emotiva e sensuale del corpo:

non a torto i mistici sono accusati di sensualità; il torto è nostro se ne proviamo scandalo perché ciò che, a livello grossolano, è un prevalere disarmonico del somatismo sullo spirito che scompone l'uomo e ne distrugge l'equilibrio, a livello di alta contemplazione è invece l'armonico comporsi di tutti gli aspetti umani, in un equilibrio pieno e denso, limpido e appassionat, nella risposta docile e immediata della parte emotiva e corporea, pienamente partecipe e coinvolta nel trasporto d'amore.

E allora Dio lo amiamo non soltanto col cuore, col cervello o con la fredda volontà: lo amiamo anche col corpo, con le mani, con la bocca, col ventre, con tutto il nostro essere intero.<sup>180</sup>

Su queste basi Zarri rilegge anche il *Cantico dei Cantici* dove sono evidenti queste declinazioni erotiche. Sia per Adriana Zarri che come Antonella Lumini tale erotismo è ravvisabile nelle Sacre Scritture e nei testi delle mistiche: infatti nel commento al *Cantico*, Teresa d'Avila parla dello sposo che vuol riempire di delizie l'anima e a lei «pare d'essere sorretta delle sue divine braccia e appoggiata a quel sacro costato e alle sue divine mammelle. Non sa fare altro che godere, sostenuta da quel latte divino con il quale il suo sposo la va nutrendo»<sup>181</sup>. Nelle prime fasi della vita contemplativa, si ama l'Altro e la parola mistica è un'effusione sensuale d'amore, tanto che in Maria Maddalena de' Pazzi, altra grande mistica, leggiamo il desiderio, rivolto a Gesù, di contemplare «la tua umanità nuda, nuda!»<sup>182</sup> oppure guardiamo alle parole di Caterina da Siena, la quale narra l'incontro dell'anima con il suo sposo pieno di spirito, d'amore, di sangue e di carne: «e di nuovo mi voglio

---

<sup>179</sup> Adriana Zarri, *Nostro Signore del deserto. Meditazioni sulla preghiera*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013.

<sup>180</sup> Ivi, p. 54.

<sup>181</sup> Ivi, p. 57.

<sup>182</sup> Placido Fabrini, *Vita della Beata Maria Maddalena de' Pazzi: nobile fiorentina, sacra vergine carmelitana*, vol. I, Fioretti e Pillori, Firenze 1852, p. 208.

vestire di sangue, rispogliarmi ogni vestimento ch'io avessi avuto [...]. Io voglio sangue»<sup>183</sup>. Il sangue è una delle immagini più corporali e sensuali che si trovano nella scrittura mistica e contemplativa e a proposito di questa esperienza anche Zarri dirà che la mistica significa saper attendere nel silenzio, saper aprire quando l'Altro bussa, e cenare con lui, sfamarsi di lui.

Antonella Lumini<sup>184</sup>, laureata in filosofia all'Università di Firenze, si occupa della custodia dei manoscritti antichi presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Partendo dalla filosofia, Lumini si concentra su uno studio approfondito delle Sacre Scritture. Il richiamo alla solitudine e al silenzio la indirizza alla lettura dei testi sacri; pur non avvicinandosi alla scelta radicale della vita monastica, ha sentito l'urgenza di condurre una vita appartata, creando il suo eremo all'interno di Firenze, città in cui vive e lavora. L'incontro con padre Giovanni Maria Vannucci presso l'Eremo delle Stinche, dove spesso si recava, le ha fornito una chiave di lettura per la sua condizione di eremita, così come i colloqui con don Giovanni Cerbaia, il quale le fa leggere eremitico *Pustinia: le comunità del deserto oggi* di Catherine de Hueck Doherty (1981), testo che diventerà fondamentale per il suo cammino eremitico. La *pustinia*, termine russo della tradizione ortodossa, indica il luogo in cui potersi isolare e raccogliere nel silenzio. Tale spazio può essere perfino l'angolo di una casa. Lumini inizia allora a concepire la sua abitazione, nel cuore della città di Firenze, come *pustinia*, come eremo. Ha sistemato, racconta in un'intervista, una piccola stanza in cui meditare e ascoltare.

L'eremita metropolitano è una figura sempre più presente nelle grandi città italiane ma anche europee; nei tempi antichi e nel Medioevo tanti sono stati i Padri e le Madri del deserto, che si sottraevano alla vita fino ad allora condotta per vivere nel deserto. Eremita deriva, infatti, dal greco ἐρημίτης (lett. del deserto) che a sua volta

---

<sup>183</sup> Caterina da Siena, *Le lettere*, con note di Niccolò Tommaseo, a cura di Piero Misciattelli, Marzocco, Firenze 1939, vol II, p. 130.

<sup>184</sup> Nasce nel 1952 e all'età di 23 anni vive un momento di profondo dolore, si ammala di una grave forma di epatite. Va in cura da uno psicanalista e a 28 anni inizia ad andare sulle montagne in solitudine, nel deserto dell'Egitto. Inizia, cioè un profondo momento di crisi interiore in cui si fa sempre più pressante il bisogno di fare silenzio, di vivere la solitudine. All'eremo di Cerbaiolo, antico monastero benedettino arroccato su un monte proprio di fronte alla Verna, vicino a Pieve Santo Stefano e che è una delle tappe del cammino francescano. Distrutto durante la guerra, è stato fatto ricostruire da Chiara, l'eremita che lo ha abitato fin dagli anni Settanta. Durante i suoi soggiorni e vicino a Chiara, che è una sorta di maestra spirituale per Antonella Lumini, la studiosa fiorentina inizia a sentire, come dice in un'intervista, «l'essenzialità, la nudità, la profondità che incideva dentro di me». Per un inquadramento sulla sua vita e opera rimando al volume: Antonella Lumini, Paolo Rodari, *La custode del silenzio. «Io, Antonella, eremita di città»*, Einaudi, Torino 2016.

deriva da ἔρημος, ovvero il deserto, l'inabitato. Spesso sinonimo di anacoreta, dal greco ἀναχωρέω, che significa ritirarsi. Se nel passato, prima in Oriente poi in Occidente, gli eremiti hanno compiuto l'estrema e radicale scelta di vivere in grotte, anfratti, montagne, colline, caverne, santuari, monasteri, oggi è la città che diviene luogo di silenzio e di raccoglimento, *templum* in cui vivere. Dagli anni Sessanta in poi gli eremiti sono aumentati, seguendo la vocazione al silenzio e alla contemplazione<sup>185</sup>.

Essere eremita non significa l'isolamento o la fuga dalla realtà, significa essere capaci di scavare un vuoto dentro se stessi. Racconta:

Mi definivo non credente. Dopo una grave crisi, l'esperienza del vuoto mi precipitò sulla soglia di un taglio interiore e mi spinse verso il silenzio e la solitudine. Qualcosa mi chiamava. Il tuffo nel vuoto mi aveva fatto percepire uno sradicamento, uno strappo. Mi aveva ricollegata a quell'estremo dolore congelato nella memoria. Estremo dolore che travalica ogni dolore psicologico/esistenziale e diviene dolore assoluto. Luogo di confine in cui si tocca la mancanza di connessione con la vita.<sup>186</sup>

Il creato, la creatura conduce inevitabilmente al Creatore, a colui che è amore, fonte e fondamento di tutto. Lumini parte dalla lettura della Bibbia: «cominciai a leggere quel libro come un assetato si abbeverava alla fonte, lasciando semplicemente entrare. Quelle parole scendevano giù come acqua che sa dove passare per infiltrarsi in profondità»<sup>187</sup>.

Per Lumini la lettura delle Sacre Scritture si rivela fondamentale per l'apprendimento della lingua ebraica, e grazie alla meditazione di alcuni passi, acquisisce una consapevolezza della propria esperienza spirituale. Da questa intensa attività di studio e di lettura nascono due opere: *Memoria profonda e risveglio. Itinerari per una meditazione cristiana*<sup>188</sup> del 2008 e *Dio è Madre*<sup>189</sup> del 2013. La prima raccoglie alcune riflessioni maturate nel corso di incontri tenuti a Firenze. La

---

<sup>185</sup> A Firenze, segnaliamo la presenza di Julia Bolton Holloway, poetessa inglese, che abita dentro le mura del cimitero inglese di Firenze, un luogo che pur trovandosi all'interno del caos del traffico cittadino. Julia Holloway ha provato la vita in convento all'età di 55 anni, tuttavia ha preferito condurre la sua esistenza ritirandosi ma mantenendo contatti con l'esterno. Oltre ai suoi numerosi studi su Dante e su Brunetto Latini, importante è il suo appassionato lavoro con la comunità rom, a cui dà lavoro e aiuto, mettendo a disposizione la sua cultura di ex professoressa universitaria, conducendo un'opera di alfabetizzazione.

<sup>186</sup> Antonella Lumini, *Voce del silenzio e pustinia*, <http://www.mistica.info/public/A.Lumini%20-%20Voce%20del%20silenzio%20e%20pustinia.pdf> (09/2018), p. 6.

<sup>187</sup> Ivi, p. 8.

<sup>188</sup> Antonella Lumini, *Memoria profonda e risveglio. Itinerari per una meditazione cristiana*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 2008.

<sup>189</sup> Antonella Lumini, *Dio è madre. L'altra faccia dell'amore*, Intento, Roma 2013.



sua meditazione, termine che deriva dal latino *meditari* (pensare, riflettere, praticare) che a sua volta è un intensivo di *mediari* (prendersi cura, medicare, guarire), conduce al risveglio di una spiritualità sepolta nell'animo umano. La contemplazione dunque prende vita da un abbandono, da uno stupore, da una meraviglia, essa «apre al silenzio, aiuta l'interiorità a emergere, ma occorre entrare nello spirito del pellegrinaggio, del cercatore che va avanti distaccandosi da ogni legame. [...] La mèta è il risveglio della memoria profonda, di quella scintilla dell'anima che conosce di appartenere allo spirito»<sup>190</sup>. L'opera si struttura attraverso tappe di riflessione sui luoghi della meditazione e della contemplazione: la prima analizza il significato di tre grandi immagini che rientrano nell'alfabeto mistico e contemplativo, ovvero il silenzio, la meraviglia e l'abbandono. Il silenzio è qualcosa di estremamente raro nell'esistenza contemporanea e perciò si intensifica la necessità di cercarlo. La meraviglia è un altro tratto importante: meravigliarsi, stupirsi e lasciare l'anima a contemplare il *miraculum* ovvero lo stupore, il miracolo. Anche in Lumini ritroviamo il bisogno di farsi piccoli per aderire alla meraviglia. Svuotarsi di sé ma soprattutto sradicarsi, esiliarsi, avere coscienza di essere fuori e separati da Dio, conoscere la sua Assenza.

Per Lumini la preghiera praticata dalle eremite è una preghiera interiore, una preghiera di abbandono dove tre sono le parole chiave: *infero*, sofferenza e offerta. Tutte hanno la stessa discendenza etimologica: “infero” infatti deriva dal verbo latino *infero* che significa “portare dentro”; “sofferenza” da *subfero*, invece, “portare sotto” e infine “offerta” da *obfero* che significa “porto verso”. Lumini sottolinea l'importanza del distacco, dello sradicamento, di fare silenzio dentro e intorno a sé. Quando l'anima entra nel silenzio, si smaschera, resta nuda. E in questa nudità deve restare nel buio, nell'oscurità dove si accende poi la luce interiore. Poiché

Ogni individuo è depositario di un preciso frammento di luce, frammento del corpo mistico di Cristo, cioè dell'Unico Uomo. Questo frammento luminoso permane come il centro della vita dell'individuo stesso, ne è l'anima, il respiro, il soffio che anela al respiro e alla luce.

L'anima può essere saziata solo dalla luce. Desidera raggiungere l'infinito e in fondo il desiderio significa “mancanza di stella”, *de-sidus*.

---

<sup>190</sup> Antonella Lumini, *Memoria profonda e risveglio. Itinerari per una meditazione cristiana*, pp. 84-85.

Antonella Lumini parla di rivelazione, riflettendo sui passi dell'*Apocalisse* di san Giovanni: la sua meditazione nasce sempre dalla parola, dalla radice di ogni lemma. Individua nell'etimo il significato più profondo delle immagini. Il termine apocalisse infatti in greco si dice *αποκαλύπτειν* che significa smascherare, scoprire, manifestare. In latino invece rivelazione rimanda al verbo latino *revelare* che significa, tirare indietro il velo, togliere il velo quindi manifestare ma la particella *re* indica un rimettere il velo. Giovanni ha la rivelazione sull'Isola di Patmos, dove si è recata anche Antonella Lumini e dal viaggio in quest'isola nasce l'opera *Dio è madre*, che si snoda attraverso un percorso interiore tutto al femminile maturato dall'autrice durante due pellegrinaggi solitari. Lumini opera quasi una teatralizzazione delle sue esperienze contemplative, che diventano l'una lo specchio dell'altra, ma sempre nuove e arcane; mette in scena il cammino di un'anima a colloquio con l'Altro, intenta ad ascoltare un linguaggio d'amore che vuole fare proprio, a contatto con un Invisibile sempre presente. Procedo per tappe, non a caso sette, intuendo una teologia della Madre: appaiono dei personaggi, primo fra tutti lo Spirito Santo che dichiara di essere «la Madre che è in Dio, [...] la luce del Verbo. Sono il materno amore [...] il grembo della divina maternità [...] la madre increata e creatrice che partorisce figlie e figli in eterno»<sup>191</sup>. La componente femminile dello Spirito Santo deriva dalle intuizioni dei Padri Orientali, che prediligevano il termine σοφία, sapienza divina che in ebraico (*ruah*) è un termine femminile. Anche Zambrano, vedremo, arriva a una simile intuizione. L'anima deve affrontare la morte mistica che avviene attraverso il fuoco, un «tuffo nel vuoto», differente dalla morte che «è una soglia», poiché la «morte mistica crea una dissociazione. Si è già oltre il confine, essendo ancora di qua. [...] la morte mistica chiede tutto, ma finché non si cede, il tappo serve»<sup>192</sup>. Le citazioni bibliche impreziosiscono il testo, ne costituiscono la trama segreta, fino a giungere alla visione dell'*Apocalisse*, libro che rivela una memoria perduta. Anche in questa opera la figura di Maria Maddalena ha un ruolo fondamentale poiché rappresenta, per Lumini, colei che è stata guarita da uno sguardo d'amore e che poi diventa la Penitente che si ritira nel deserto per espiare il dolore del mondo. Se le Madri del deserto hanno perseguito questa strada, le nuove eremite di città scavano luoghi nella metropoli ma soprattutto dentro se stesse, per giungere a una simile condizione.

---

<sup>191</sup> Antonella Lumini, *Dio è madre. L'altra faccia dell'amore*, p. 17.

<sup>192</sup> Ivi, pp. 128-129.

Per tirare le fila di questo viaggio appena sondato attraverso il pensiero e la parola delle contemplative e mistiche<sup>193</sup>, un elemento che le avvicina, è l'esigenza della scrittura per narrare l'esperienza indicibile dell'incontro con l'Altro. Con strumenti diversi raccontano un'assenza, traducono il linguaggio di Dio.

### 1.3 Guide

Come abbiamo spiegato nell'introduzione al nostro lavoro dottorale, la ricerca ha preso in esame costellazioni di autrici, per poi individuare due *exempla* per compiere un percorso dentro e fuori dal loro dire, filosofico e poetico, proprio per tracciare il doppio binario che si apre dentro la scrittura mistica, a ridosso degli studi di genere e della filosofia del linguaggio. Una poetessa e una filosofa dunque, contemporanee e con un bagaglio esperenziale completamente diverso, come vedremo. Sebbene Sara Virgillito non abbia mai scritto testi filosofici, la sua cultura classica le ha fatto conoscere i nuclei più vivi della filosofia, tuttavia il suo cammino di poeta, critico e traduttore è differente da quello perseguito da Zambrano alla ricerca della *razón poética*. Prima di addentrarci nel loro pensiero, è necessario dedicare attenzione anche ai modelli filosofici e letterari di queste due autrici, vere e proprie guide che legittimano in un certo senso i loro percorsi – uno poetico per Virgillito (e per le altre poetesse di cui abbiamo parlato) e l'altro filosofico per Zambrano (e con lei le altre studiose). Le due autrici più importanti che abbiamo individuato sono Simone Weil e Emily Dickinson, due *exempla* in cui ritroviamo le cellule di una scrittura mistica che, anche quando è solo suggerita, in realtà si rende impenscindibile per ognuna di queste autrici.

---

<sup>193</sup> Rimando ai seguenti saggi: Valentina Fiume, *L'eremo interiore. María Zambrano, Antonella Lumini e Adriana Zarri*, «LEA – Lingue d'Oriente e d'Occidente», n. 5, 2016, pp. 369-380; Valentina Fiume, *Le contemplative*, «Antologia Vieusseux», 2015, pp. 122-128.

### 1.3.1 Simone Weil e il pensiero poetante

Percepire l'essere amato con tutta la propria superficie sensibile, come un nuotatore di mare. Vivere all'interno di un universo che sia lui.

(Simone Weil, *Cahiers I*)

Non ritengo sia possibile offrire un ritratto minimo di un'autrice così straordinaria e la cui opera appare, tutt'oggi, una tra le voci più interessanti del panorama filosofico e letterario del Novecento<sup>194</sup> o, come ha ben osservato Carlo Bo, «una delle intelligenze più alte e più pure»<sup>195</sup>. Proveremo pertanto a tracciare un percorso che dimostri quanto la scrittura di Simone Weil e il suo pensiero poetante abbia influenzato, direttamente o indirettamente, l'opera delle autrici del Novecento in cui sono visibili le tracce di un percorso mistico. Lei stessa affermò di provare la certezza interiore di recare con sé un deposito d'oro puro da consegnare. L'altissimo ideale di purezza che guidò le sue scelte estreme e che ha portato a considerarla un'eretica e un'emarginata è stato il gesto di donare se stessa all'Altro. Un po' come la figura della folle che compare nelle prime pagine di *Fabula mistica* di Michel De Certeau ripresa da *India song* di Marguerite Duras, un'opera enigmatica, di voci e di silenzi, testo nel quale il personaggio della mendicante è una donna invisibile, si aggira senza proferire parola. È una persona *ab-soluta* cioè sciolta e slegata da tutto. Non ha memoria, non ha nome, è appena riconosciuta. È folle, cerca senza sosta qualcosa o qualcuno che ha perduto. Scrive Marguerite Duras che «lei ha sempre cercato di perdersi, insomma, fin dall'inizio della sua vita...»<sup>196</sup>, è una donna affamata, assetata; figura enigmatica che potrebbe ben essere assunta come metafora dell'esistenza di Simone Weil e anche della sua ricerca spirituale.

La mendicante è una delle maschere più frequenti indossate da Emily Dickinson:

---

<sup>194</sup> Per un profilo completo su Simone Weil si rimanda ai volumi: Gabriella Fiori, *Simone Weil, biografia di un pensiero*, prefazione di Carlo Bo, Garzanti, Milano 1981; Gabriella Fiori, *Simone Weil, Una donna assoluta*, La Tartaruga, Milano 1991.

<sup>195</sup> Carlo Bo, *Nel fuoco della Weil* in Gabriella Fiori, *Simone Weil, biografia di un pensiero*, p. 3.

<sup>196</sup> Marguerite Duras, *India Song. Hiroshima mon amour, Nathalie Granger. La donna del Gange*, a cura di Angelo Morino, Mondadori, Milano 1990, p. 362.

I ganed it so –  
 By Climbing slow –  
 By Catching at the Twings that grow  
 Between the Bliss – and me –  
 It hung so high  
 As well the Sky  
 Attempt by Strategy –  
 I said I gained it –  
 This – was all –  
 Look, how I clutch it  
 Lest it fall –  
 And I a Pauper go –  
 Unfitted by an instant's Grace  
 For the Contented – Beggar's face  
 I wore – an hour ago –

Così l'ottenni,  
 lentamente salendo,  
 afferrandomi ai rami che sporgevano  
 fra me e la beatitudine –  
 Come pendeva in alto!  
 Tanto sarebbe valso  
 scalare ad arte il cielo –  
 Ho detto che l'ottenni –  
 e fu tutto –  
 guarda come lo stringo  
 perché non cada,  
 ed io resti per sempre miserabile;  
 resa incapace da un istante di grazia  
 di riprendere quel volto di quieta mendicante  
 che avevo un'ora fa –<sup>197</sup>

Al di là di queste immagini suggestive – l'essere folle, il mendicare, lo stare in silenzio – la voce di Simone Weil si protrae oltre la brevità della sua esistenza, fatta di privazioni molto dure fino a rendere il proprio corpo un ricettacolo per l'invisibile. L'ultima lettera inviata ai genitori fu un cablogramma – come lo definisce lei stessa – ricco di tenerezza e di non detti in cui taceva le sue condizioni di salute.

Simone Weil ha avuto tre momenti cruciali per il suo avvicinamento alla mistica, come hanno osservato i numerosi critici e biografi che si sono interessati alla sua esistenza e alla sua opera. Uno avvenuto nell'estate del 1935, durante un soggiorno in Portogallo dopo aver sperimentato la condizione del lavoro in fabbrica:

in questo stato d'animo, e in condizioni fisiche miserevoli, sono entrata in quel paesino portoghese – che era, ahimè, altrettanto miserevole – una sera di luna piena. In riva al mare si svolgeva la festa del santo patrono. Le mogli dei pescatori facevano in processione il giro delle barche reggendo i ceri, e cantavano canti senza dubbio molto antichi, di una tristezza straziante. Nulla può darne un'idea. Non ho mai udito un canto così doloroso, se non quello dei battellieri del Volga. Là, improvvisamente, ebbi la certezza che il cristianesimo è per eccellenza la religione degli schiavi, che gli schiavi non possono non aderirvi, ed io con loro.<sup>198</sup>

Questo passo, tra i più belli di Simone Weil, mostra la profonda attenzione al mondo circostante nonché a quello interiore, all'invisibile, al non detto qui espresso da gesti rituali, intensi e semplici, e dal canto, da sempre forma antica di preghiera. Il canto che è richiamo alla radice ferita dell'umanità tanto che Weil subito ne

<sup>197</sup> *I ganed it so* – in Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Marisa Bulgheroni, Mondadori, Milano 1997<sup>1</sup>, 2013, pp. 388-389.

<sup>198</sup> *Autobiografia Spirituale* in Simone Weil, *Attesa di Dio*, a cura di Joseph-Marie Perrin, traduzione dal francese di Orsola Nemi, Rusconi, Milano 1972, p. 41.

percepisce lo strazio e al contempo individua assonanze con altri canti uditi nella sua esistenza.

Prosegue poi con un altro episodio, accaduto in un luogo di spiritualità profonda, ad Assisi:

Nel 1937 ho trascorso ad Assisi due giorni meravigliosi. Là, mentre ero sola nella piccola cappella romanica del secolo XII di Santa Maria degli Angeli, incomparabile miracolo di purezza, in cui san Francesco ha pregato tanto spesso, qualcosa più forte di me mi ha costretta, per la prima volta in vita mia a inginocchiarmi.<sup>199</sup>

Tornata dai campi della guerra civile spagnola, delusa dall'esperienza vissuta, Weil si ritrova in un luogo di quiete assoluta, non solo immersa in un paesaggio di solitudine e preghiera, ma anche in una dimensione spirituale di abbandono totale. Nel silenzio della contemplazione, una forza indicibile la costringe per la prima volta a compiere un gesto abitudinario per i credenti ma da lei vissuto con dolore certo e con spavento. Infine racconta l'episodio più eloquente della sua conversione spirituale:

Nel 1938 ho passato dieci giorni a Solesmes, dalla domenica delle Palme al martedì di Pasqua, seguendo tutte le funzioni. Avevo emicranie violente, ogni suono mi faceva male come un colpo, e sono un estremo sforzo di attenzione mi permetteva di uscire dalla mia misera carne, di lasciarla soffrire sola, rannicchiata in un angolo, e di lasciarla soffrire sola, rannicchiata in un angolo, e di trovare una gioia pura e perfetta nella inaudita bellezza del canto e delle parole. Quella esperienza mi ha permesso, per analogia, di comprendere meglio la possibilità di amare l'amor divino attraverso la sofferenza. Durante queste funzioni era naturale che entrasse in me una volta per tutte il pensiero della passione di Cristo.<sup>200</sup>

La sofferenza è lo strumento epistemologico del suo percorso, sia quando pone attenzione alle disgrazie dell'umanità, quali la guerra, la fame, l'ingiustizia, sia quando si rivolge al mondo interiore:

Non venire alle prese se non con difficoltà che incontri effettivamente. Non permetterti, in fatto di sentimento, se non ciò che corrisponde agli scambi effettivi, o è assorbito dal pensiero a titolo d'ispirazione.

Troncare senza pietà quanto v'è d'immaginario nel sentimento.<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> *Ivi*, pp. 41-42.

<sup>201</sup> Simone Weil, *Cahiers*, Plon, Parigi 1951; trad. it. *Quaderni*, vol I, a cura e con un saggio di Giancarlo Gaeta, Adelphi, Milano 1982<sup>1</sup>, 1991, p. 111.

Soffriva di violente emicranie ed era consapevole della causa di tali mali ma li sopportava con fierezza, assaporando la morte da viva. Ebbene, in Simone Weil è radicata la resistenza non solo alla sofferenza per l'incapacità di far fronte alle esperienze altrui ma anche la lotta estenuante con la tentazione della vita interiore. Pertanto Weil «fu come sospesa, per la maggior parte della sua breve vita, tra una condizione di esistenza, la propria, percepita come luogo di imperfezione, margine opaco di irrealtà, inerzia e miseria, e un progetto invece di sé come essere completo»<sup>202</sup>. Sviluppò dunque una severità nei propri confronti per autoeducarsi, per educare la propria interiorità perseguendo la vocazione al bene.

Il 1938, dunque, fu per lei l'anno più terribile ma anche quello in cui si intensificò l'attività letteraria; l'anno dell'adesione al Cristianesimo. A Padre Perin confidò di aver imparato a memoria una poesia di George Herbert (1593-1633) che recitava con estrema attenzione nei momenti di violenta emicrania e fu proprio durante uno di questi, «mentre la stavo recitando che Cristo [...] è disceso e mi ha presa»<sup>203</sup>.

L'atto poetico, dunque, si compie in liturgia, come avverrà poi in Cristina Campo, la quale accolse da Simone Weil, come abbiamo constatato, la disciplina all'attenzione. Simone Weil aveva provato per tutta la vita di assumere un atteggiamento cristiano pur non cercando direttamente Dio, come confessa lei stessa in un passo della sua *Autobiografia spirituale*:

Posso dire di non aver mai, in tutta la mia vita, in nessun momento, «cercato» Dio. [...] ho sempre adottato, come il solo possibile, l'atteggiamento cristiano. Sono per così dire nata, cresciuta e sempre rimasta nell'ispirazione cristiana. Mentre il nome di Dio non occupava alcuna parte dei miei pensieri, avevo sui problemi di questo mondo e di questa vita una concezione esplicitamente, rigorosamente cristiana, fondata sulle nozioni più specifiche che essa comporta.<sup>204</sup>

Eppure quel Dio non cercato la trova e la prende con sé proprio come nella poesia di Herbert che si conclude con la promessa di una schività d'amore:

«Mio diletto, allora servirò.»  
«Bisogna tu sieda,» disse l'Amore «che tu gusti

---

<sup>202</sup> Paola Melchiorri, Anna Scattigno, *Simone Weil: il pensiero e l'esperienza del femminile*, La Salamandra, Milano 1986, p. 100.

<sup>203</sup> *Autobiografia spirituale* in Simone Weil, *Attesa di Dio*, p. 42.

<sup>204</sup> Ivi, p. 37.

[il mio cibo.]]

Così mi sedetti e mangiai.<sup>205</sup>

In questa poesia, drammaticamente simbolica, l'Amore/Cristo appare come colui che sazia l'incolmabile fame della mendicante, che mai prima aveva potuto gustare il suo corpo. Gli scritti del Vangelo o i testi biblici non le erano certamente estranei, eppure Simone Weil ammette con padre Perin di non aver «mai letto nulla dei mistici, perché non avevo mai sentito nulla che mi imponesse di leggerli»<sup>206</sup>. Sebbene anche nelle sue letture ella esercitasse attenzione e obbedienza, tuttavia non aveva mai provato il bisogno di leggere tali scritture. Questa non conoscenza in realtà per Weil fu una benedizione tanto che dirà che fu Dio ad averle «misericordiosamente impedito di leggere i mistici, affinché mi fosse evidente che non avevo precostruito questo contatto, che è stato invece assolutamente inatteso»<sup>207</sup>. A nostro avviso un'asserzione di tale natura è un nodo essenziale del pensiero di Simone Weil poiché mette in nuce un aspetto fondamentale dell'esperienza mistica/contemplativa delle autrici che abbiamo esaminato ovvero l'incontaminata purezza dell'incontro con l'Altro. Sebbene ad alcune delle autrici del nostro *corpus* sia stata impartita un'educazione cattolica, tuttavia l'avvento del divino nelle loro esistenze non solo avviene bruscamente, inferendo una ferita mai riemarginata ma anche in una situazione di verginità intellettuale quanto spirituale. La lettura anche di un retroterra mistico o di autori che nella contemporaneità avevano vissuto esperienze simili è dovuta più a un tentativo di ancorarsi a un filo già esistente per sopravvivere al proprio senso di smarrimento. Nel caso di Weil fu l'assoluta riluttanza a sottostare ai dettami della Chiesa di cui alla fine non entrò mai a far parte. Preferì piuttosto abitare la soglia: «sono rimasta in quella precisa posizione» – confida a Perrin – «sulla soglia della Chiesa, senza spostarmi, immobile, *en hypomoné* (è una parola tanto più bella di *patientia*!): ma ora il mio cuore è stato trasportato, per sempre spero, nel SS. Sacramento esposto sull'altare»<sup>208</sup>. Anche l'attenzione all'espressione linguistica è uno dei τόποι ricorrenti in queste autrici e in Simone Weil lo vediamo in un breve frammento di testo dove distingue l'espressione greca, che più le è congeniale, rispetto a quella latina: *patientia* che deriva dal verbo

---

<sup>205</sup> Ivi, p. 43.

<sup>206</sup> *Ibidem*.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> Ivi, p. 49.



*patior* esprime anzitutto una tolleranza e una sofferenza mentre il sintagma ἐν υπομηνή significa letteralmente “nella perseveranza” ma è una perseveranza totale come quella dei martiri.

Uno dei lemmi più presenti nella scrittura di Weil è quello del silenzio: dopo aver sperimentato il silenzio di Dio, ecco il grido del folle che «ci lacera le viscere. E otteniamo solo il silenzio. [...] Allora, dopo esser passati attraverso questo silenzio, taluni si mettono a parlare a se stessi come fanno i pazzi. [...] Gli altri, poco numerosi, danno tutto il loro cuore al silenzio»<sup>209</sup>. Dopo l'incontro con Cristo, Weil rivalutò anche le opere di Platone, rileggendole in chiave mistica. Così come del resto riaffrontò il poema omerico dell'*Iliade* meditando sul fatto di poterlo definire un testo intriso di luce cristiana, ripensando pertanto a tutta la tradizione letteraria e filosofica che stava alla base del suo pensiero. Esercitandosi alla lettura del Vangelo e dei testi della letteratura antica, meditava accuratamente sulle radici di entrambe, avvertendone le risonanze, scardinando le proprie convinzioni e rivoluzionandole. Dirà che il *verbum* di Dio è una parola segreta inserendosi in questo modo nella lunga tradizione della letteratura mistica, la quale intende la parola divina un segreto, un luogo di incontro celato, un silenzio che allora si conferma quale linguaggio di Dio poiché «la sua voce è avviluppata di silenzio».

Un altro τόπος della scrittura di Simone Weil è la persistenza del lemma del deserto e qui si inseriscono le consonanze con María Zambrano, sua contemporanea, e le eremite Adriana Zarri e Antonella Lumini che fanno esperienza di raccoglimento, contemplazione e separazione, l'una nei pressi della città, l'altra immersa nella realtà metropolitana. Certo le reminiscenze sono da rintracciare nella scelta di separazione totale compiuta dai Padri e dalle Madri del deserto. Simone Weil muove dalla convinzione che «bisogna essere in un deserto. Perché colui che dobbiamo amare è assente»<sup>210</sup>. Svuotarsi di sé è necessario e doloroso per essere trasfigurati e resi creature di luce dalla grazia e ciò significa «rinunciare a essere nell'immaginazione il centro dell'universo e vedere tutti i punti dell'universo come aventi diritto a essere centri ugualmente»<sup>211</sup>.

Legato al deserto c'è indubbiamente il riferimento alla decreazione ovvero a quel particolare *modus vivendi* che corrisponde, paradossalmente, al cessare di

---

<sup>209</sup> Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, p. 203.

<sup>210</sup> Ivi, p. 197.

<sup>211</sup> Gabriella Fiori, *Simone Weil, biografia di un pensiero*, p. 249.

essere, al rendersi *medium* trasparente affinché l'amore di Dio possa fluire. Dunque annientamento per amore, morte fisica, «noi partecipiamo» – afferma – «alla creazione del mondo discreandoci»<sup>212</sup>. Ecco la rinuncia, accettare il vuoto, spogliarsi di sé per essere tutto per arrivare a possedere solo ciò a cui abbiamo rinunciato.

L'altro tema, che avvicina il pensiero di Weil a quello di Zambrano, è lo sradicamento: «bisogna sradicarsi [...] esiliarsi da ogni patria terrestre»<sup>213</sup> e l'esilio sarà al centro della riflessione zambraniana.

Eravamo partiti dalle considerazioni sul linguaggio e sullo stile, che poi corrisponde, senza dubbio, a un *modus vivendi* che polarizza in un unico punto le esperienze di queste autrici. Weil, come Zambrano, pur essendo una filosofa, cerca e sperimenta altre forme linguistiche più congeniali al proprio cammino rispetto alle vie segnate dalla sistematica trattazione filosofica. La scrittura pertanto non è solo un esercizio ma è l'espressione più chiara della propria esperienza esistenziale e spirituale. A nostro avviso, Simone Weil addestra se stessa, letteralmente, non tanto alla *contemplazione* del mondo ma alla sua *lettura*:

Il mondo è un testo a più significati, e si passa da un significato all'altro con un lavoro. Un lavoro in cui il corpo ha sempre parte, come quando s'impara l'alfabeto di una lingua straniera: questo alfabeto deve entrare nella mano a forza di tracciare le lettere.<sup>214</sup>

Da questo punto di vista l'opera più interessante è quella dei *Cahiers*, scritti per lo più a Marsiglia e in parte durante il soggiorno in America. Essi mostrano una struttura apparentemente diaristica, che rende l'idea della quotidianità, della scrittura istantanea e tuttavia non sembra assumere i toni di una riflessione privata. L'intonazione modulata da Weil è quella della discesa dentro le parole, cerca lo scontro con la parola, il corpo a corpo. Si ha allora una scrittura giocata sulle antinomie – anima e corpo, bene e male, alto e basso – e i paradossi. Abbiamo sempre la percezione, e questo accade con tutte le autrici prese in esame, che il linguaggio sia strumento insufficiente per esprimere la propria vicenda interiore. Simone Weil sperimentò dunque anche il linguaggio poetico, sostenuto da un forte pensiero filosofico, e lo fece in virtù di un'osmosi tra poesia e filosofia. La poesia non fu un mero esercizio o strumento teoretico per indagare le insondabili dimore

---

<sup>212</sup> Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, p. 61.

<sup>213</sup> Ivi, p. 71.

<sup>214</sup> Simone Weil, *Cahiers I*; trad. it. *Quaderni*, vol. I, p. 132.

dell'invisibile, tanto che Weil guardava ai grandi modelli poetici per comprendere la validità dei suoi versi. Lo farà inviando un componimento, *Prométhée*, a Paul Valéry nel 1937, il quale rispose positivamente, sebbene mostrasse delle perplessità riguardo alla filosofia. Ma in Weil le due anime, quella del poeta e quella del filosofo, non sono mai scisse. Condensa, sia in prosa che in versi, le perle del suo pensiero.

Non possiamo addentrarci all'interno delle singole poesie ma richiamiamo l'attenzione sul repertorio lessicale utilizzato da Weil: compare anzitutto il mare, con la sua eternità e illimitatezza, ma anche con il suo carattere docile e servile:

Mer docile au frein, mer soumise en silence,  
Mer éparse, aux flots enchaînés pour toujours,  
Masse offerte au ciel, miroir d'obéissance;  
Pour y tisser chaque nuit des plis nouveaux,  
Les astres au loin sans effort ont puissance.

Mare docile al freno, sottomesso in silenzio,  
Mare sparso, flutti per sempre incatenati,  
Massa offerta al cielo, specchio d'obbedienza;  
Vi tesse ogni notte nuove pieghe  
La lontana potenza degli astri.

Lorsque le matin vient combler tout l'espace,  
Elle accueille et rend le don de la clarté.  
Un éclat léger se pose à la surface.  
Elle s'étend dans l'attente et sans désir,  
Sous le jour qui croît, respandit et s'efface.

Quando il mattino colma l'intero spazio  
Lo accoglie rendendo la luce in dono.  
Un lampo leggero si posa in superficie.  
Si stende in attesa e senza desiderio  
Sotto il giorno che cresce, risplende e dilegua.

Les reflets du soir feront luire soudaine  
L'aile suspendue entre le ciel et l'eau.  
Les flots oscillants et fixés à la plaine,  
Où chaque goutte à son tour monte et descend,  
Demeurent en bas par la loi souveraine.

Di riflessi serali luccicherà improvvisa  
L'ala sospesa tra il cielo e l'acqua.  
I flutti oscillanti e fermi,  
Dove ogni goccia sale e ridisende,  
Restano in basso per sovrano decreto.

La balance aux bras secrets d'eau transparente  
Se pèse elle-même, et l'écume, et le fer,  
Juste sans témoin pour chaque barque errante.  
Sur le navire un fil bleu trace un rapport,  
Sans aucune erreur dans sa ligne apparente.  
Mer vaste, aux mortels malheureux sois propice,  
À qui va sombrer parle avant qu'il périsse.  
Entre jusqu'à l'âme, ô notre sœur la mer;  
Daigne la laver dans tes eaux de justice.

Bilancia dai segreti bracci d'acqua trasparente  
Trova in sé la misura, e schiuma, e ferro,  
Giustizia invisibile per ogni barca errante.  
Sullo scafo un filo azzurro traccia rapporti  
Senza errore alcuno nella riga apparente.  
Mare immenso, sii propizio agli infelici mortali,  
Stretti ai tuoi bordi, persi sul tuo deserto.  
A colui che affonda parla prima che muoia.  
Entra nell'anima, o nostro fratello mare;  
Donale la purezza delle tue acque giuste.<sup>215</sup>

Weil esalta le qualità pure e positive del mare, dimenticando per pochi istanti la crudeltà della bellezza e la violenza della solitudine, considerando il «distacco come *Stimmung*, disposizione a donare, a lasciar essere nell'accezione che Heidegger dà dell'essente come concesso, elargito da un'apertura, da un abbandono»<sup>216</sup>. I

<sup>215</sup> Simone Weil, *Poesie*, a cura di Roberto Carifi, Mondadori, Milano 1998, pp. 56-59.

<sup>216</sup> Ivi, p. 9.

movimenti della poesia di Simone Weil sono quelli della profondità ma anche delle estreme altezze come mostra la poesia *Gli astri*:

Astres en feu peuplant la nuit les cieux  
lointains,/ Astres muets tournant sans voir  
toujours glacés,/ Vous arrachez hors de nos  
cœurs les jours d'hier,/ Vous nous jetez aux  
lendemains sans notre aveu,/ Et nous  
pleurons et tous nos cris vers vous sont  
vains./ Puisqu'il le faut, nous vous suivrons,  
les bras liés,/ Les yeux tournés vers votre  
éclat pur mais amer./ À votre spect toute  
douleur importe peu./ Nous nous taisons,  
nous chancelons sur nos chemins./ Il est là  
dans le cœur soudain, leur feu divin.

Astri di fuoco che la notte abitate cieli  
lontani,/ Astri muti che nell'eterno gelo  
ciechi volteggiate,/ Voi strappate ai  
nostri cuori i giorni trascorsi/ E nel  
domani senza il nostro consenso ci  
gettate,/ Noi piangiamo e le nostre grida  
verso di voi son vane./ Vi seguiremo, se  
occorre, le braccia incatenate,/ Gli occhi  
rivolti al vostro puro scintillio dolente./  
Al vostro sguardo ogni dolore è niente./  
Noi vacilliamo in silenzio sul nostro  
cammino./ E là si spalanca nel cuore il  
loro fuoco divino.<sup>217</sup>

Simone Weil più volte afferma che questa esperienza di grazia è stata una lacerazione; ancora l'immagine della ferita ritorna come immagine dell'incontro dell'anima con Dio. Qualche tempo prima di morire, scrive a Maurice Schumann, il quale stava preparando la resistenza a Londra: «sto provando una lacerazione che s'aggrava incessantemente, allo stesso tempo a livello dell'intelligenza e al centro del cuore, per l'incapacità in cui mi trovo di poter pensare insieme nella verità la sofferenza degli esseri umani, la perfezione di Dio e il legame tra le due». La lacerazione è necessaria, non è disperazione, non è annullamento del sé. È farsi infinitamente piccoli per accogliere, al fondo delle proprie crisi e della propria sofferenza, quella che enigmaticamente Simone Weil chiama «la perla del silenzio di Dio»<sup>218</sup>. Un altro tratto, che avvicina le opere di Simone Weil alle altre autrici, è il farsi infinitamente piccolo di Dio: l'amore è raro, l'amore deriva da un ordine trascendente e per questo deve farsi infinitamente piccolo: «Essere nulla per essere al proprio vero posto nel tutto». L'evento si manifesta in uno sguardo, scrive Weil:

La bellezza del creato è il sorriso di tenerezza che Cristo rivolge a noi tramite la materia. Egli è realmente presente nella bellezza dell'universo. L'amore per questa bellezza deriva da Dio che è disceso nella nostra anima e ritorna a Dio che è presente nell'universo. Anch'esso è quindi simile a un sacramento<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> Ivi, p. 61.

<sup>218</sup> Simone Weil, *L'amore di Dio*, Borla, Torino 1968, p. 207.

<sup>219</sup> Simone Weil, *Attesa di Dio*, p. 125.

Ogni cosa creata è avvolta dalla grazia che fa vedere tutto con uno sguardo nuovo, lo sguardo dell'Altro ci rende una creatura di luce. La bellezza del creato per Simone Weil è un labirinto all'interno del quale ci si può smarrire, affamati, assetati, stanchi nel buio e immemori: «se non si perde d'animo, infatti, se continua a camminare, arriverà senza dubbio al centro del labirinto. E qui Dio lo attende per divorarlo. In seguito ne uscirà, ma cambiato, trasformato»<sup>220</sup>.

Quello che è stato considerato il testo più mistico di Simone Weil, il *Prologo*, che ha due edizioni: è stato pubblicato sia alla fine del III volume dei *Quaderni*, sia all'inizio de *La conoscenza sovranaturale* e sono due versioni identiche. Simone Weil voleva che fosse il preludio a un libro frammentario e così è stato pubblicato come inizio del *Quaderno I*:

Entrò nella mia camera e disse: «Miserabile, che non comprendi nulla, che non sai nulla. Vieni con me e t'insegnerò cose che neppure sospetti». Lo seguii.

Mi portò in una chiesa. Era nuova e brutta. Mi condusse di fronte all'altare e mi disse: «Inginocchiati». Io gli dissi: «Non sono stato battezzato». Disse: «Cadi in ginocchio davanti a questo luogo con amore come davanti al luogo in cui esiste la verità». Obbedii.

Mi fece uscire e salire fino a mansarda da dove si vedeva attraverso la finestra aperta tutta la città, qualche impalcatura in legno, il fiume dove alcune imbarcazioni venivano scaricate. Nella stanza c'erano solo un tavolo e due sedie. Mi fece sedere.

Eravamo soli. Parlò. Talvolta qualcuno entrava, si univa alla conversazione, poi se ne andava.

Non era più inverno. Non era ancora primavera. I rami degli alberi erano nudi, senza gemme, in un'aria fredda e piena di sole.

La luce sorgeva, splendeva, diminuiva, poi le stelle e la luna entravano dalla finestra. Poi di nuovo sorgeva l'aurora.

Talvolta taceva, prendeva da un armadio un pane e lo dividevamo. Quel pane aveva davvero il gusto del pane. Non ho mai più ritrovato quel gusto.

Mi versava e si versava del vino che aveva il gusto del sole e della terra dove era costruita quella città.

Talvolta ci stendevamo sul pavimento della mansarda, e la dolcezza del sonno scendeva su di me. Poi mi svegliavo e bevevo la luce del sole.

Mi aveva promesso un insegnamento, ma non m'insegnò nulla. Discutevamo di tutto, senza ordine alcuno, come vecchi amici.

Un giorno mi disse: «Ora vattene». Caddi in ginocchio, abbracciai le sue gambe, lo supplicai di non scacciarmi. Ma lui mi gettò per le scale. Le discesi senza rendermi conto di nulla, il cuore come in pezzi. Camminai per le strade. Poi mi accorsi che non avevo affatto idea di dove si trovasse quella casa.

Non ho mai tentato di ritrovarla. Capii che era venuto a cercarmi per errore. Il mio posto non è in quella mansarda. Esso è ovunque, nella segreta di una prigione, in uno di quei salotti borghesi pieni di ninnoli e di felpa rossa, in una sala d'attesa della stazione. Ovunque, ma non in quella mansarda.

Qualche volta non posso impedirmi, con timore e rimorso, di ripetermi un po' di ciò che egli mi ha detto.

---

<sup>220</sup> Ivi, p. 124.

Come sapere se mi ricordo esattamente? Egli non è qui per dirmelo.

So bene che non mi ama. Come potrebbe amarmi? E tuttavia in fondo a me qualcosa, un punto di me, non può impedirsi di pensare tremando di paura che forse, malgrado tutto, mi ama.<sup>221</sup>

Questo testo mostra l'esperienza mistica e l'itinerario spirituale di Simone Weil, e se nella poesia di Herbert le nozze mistiche erano frutto di un incontro d'amore e di un'unione profonda e piena di luce, nel *Prologo* invece assistiamo a un'irruzione violenta, inquietante, dolorosa dell'Altro.

L'anima obbedisce all'Amato, in quanto serve, gettata nella notte oscura, in una condizione dolorosa di sventura. Torna allora l'immagine della mendicante affamata che per la prima volta assaggia il vero sapore della vita, viene condotta in un'altra stanza dove attraverso la parola comprende nuovo il mondo. Poi il momento terribile: l'Amato abbandona l'Amata. Innalzamento e discesa sono le due condizioni che mistiche e mistici sperimentano dolorosamente. Separazione terribile, le nozze mistiche preludono a una notte di densa oscurità. Alla fine l'anima giunge alla consapevolezza di dover curare il vuoto, l'incavo in cui si insedia il divino, dove la grazia può discendere e operare. Alla fine del *Prologo*, Weil non può non pensare che l'Ospite che ha fatto irruzione nella sua esistenza in fondo la ami.

Anche se continuerà a condurre la sua vita nel vuoto e nell'assenza, scrive nei *Quaderni*:

Notte oscura. In ogni cosa, solo ciò che ci viene dal di fuori, gratuitamente, di sorpresa, come un dono della sorte, senza averlo cercato, è gioia pura. Parallelamente, il bene reale non può venire che dal di fuori, mai dal nostro sforzo. Non possiamo mai, in alcun caso, fabbricare qualcosa che sia migliore di noi. Dunque lo sforzo realmente teso verso il bene deve fallire; è solo dopo una tensione lunga e sterile in cui si finisce col disperare, quando non ci si attende più niente, che dal di fuori, dono gratuito, meravigliosa sorpresa, viene il dono. Questo sforzo ha distrutto una parte della falsa pienezza che è in noi. Il vuoto divino più pieno della pienezza è venuto a installarsi in noi.<sup>222</sup>

Ogni anima deve patire la sua notte oscura, secondo Giovanni della Croce, e Simone Weil ha vissuto e patito questo inevitabile passaggio, così come lo è stato per Campo, Guidacci, Virgillito e Zambrano, sperimentando l'oscurità e la solitudine, il vuoto dell'abbandono, vivendo come in un deserto. Weil intuisce che il rapporto tra l'anima e Dio è molto più complesso di quello che aveva appreso poiché Dio sta

---

<sup>221</sup> Simone Weil, *Cahiers I*; trad. it. *Quaderni*, vol. I, pp. 103-105.

<sup>222</sup> Simone Weil, *Cahiers III*; trad. it. *Quaderni*, vol. III, p. 238.

come un mendicante in attesa, immobile e silenzioso dinanzi a chi forse gli darà un pezzo di pane.

Abbiamo già accennato all'influenza che le prose e le poesie di Simone Weil ebbero su Cristina Campo, la quale non solo fu una delle sue prime lettrici in Italia ma contribuì con il lavoro di traduzione a renderla nota<sup>223</sup>. Fu lei a introdurre Zambrano alla lettura delle opere di Weil, sebbene le due si fossero incontrate nel 1936 a Madrid, allo scoppio della Guerra Civile, sebbene siano incerte le notizie su una possibile amicizia. Tuttavia tra le tre autrici si sviluppa una sintonia e un'intonazione della parola che, pur divergendo complessivamente per la natura dello stile, per i tempi e per l'oggetto delle loro prose o poesie, è un canto unico. È interessante, a nostro avviso, annotare come queste tre voci, così diverse, eppure legate da un cammino spirituale simile, giungono alle soglie della scrittura mistica. Sarebbe evidentemente errato utilizzare la definizione di mistica per catalogare la loro scrittura, certo è che possiedono anzitutto la stessa biblioteca: la Bibbia e il Vangelo sono letture basilari e imprensindibili, ma anche i testi di letteratura mistica, a partire dalle opere di Giovanni della Croce, e poi ancora gli gnostici, Dante, i classici greci, i *Veda*, le *Upanisad*. Queste letture, che nutrivano inevitabilmente la loro scrittura, rappresentavano in realtà delle chiavi di volta per comprendere la portata della loro esperienza. La ricerca di un'intonazione congeniale è perseguita non tanto in virtù di una giustificazione del proprio sentire, ma di una legittimazione di un linguaggio che si rendeva sempre più complesso e inadeguato. Allora ognuna di loro tenta un percorso diverso ma parallelo in una scrittura di disappartenenza, in virtù di quel principio per cui la mistica non è una scrittura *della* donna ma *attraverso* la donna.

---

<sup>223</sup> Cristina Campo ha tradotto le seguenti opere: Simone Weil, *La source grecque*, Gallimard, Paris 1953; trad. it. di Cristina Campo e Margherita Pieracci Harwell, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Borla, Torino 1967. Simone Weil, *Poèmes, suivis de Venice sauvée. Lettre de Paul Valéry*, Gallimard, Paris 1968; trad. it. di Cristina Campo e Margherita Pieracci Harwell, *Venezia salva*, Morcelliana, Brescia 1963. Inoltre tradusse alcuni estratti dai *Cahiers*.

### 1.3.2 Emily Dickinson: lo scricciolo-guida

Alcuni dicono che  
quando è detta,  
la parola muore,  
Io dico invece che  
proprio quel giorno  
comincia a vivere.

(Emily Dickinson, *Tutte le poesie*)

Marisa Bulgheroni, nella nota all'edizione italiana delle *Poesie* di Emily Dickinson tradotte da Rina Sara Virgillito, afferma che nel tradurre i versi della poetessa americana, Virgillito era «pronta a inseguire ogni parola oltre la pagina scritta, nel margine, nel bianco, per restituirla intatta come una perla strappata dal fondo»<sup>224</sup>. Questa immagine può introdurci nel mondo poetico di Emily Dickinson, nume tutelare non solo per Sara Virgillito ma anche per Cristina Campo e Margherita Guidacci. Una segreta simmetria unisce queste tre voci della letteratura italiana del Novecento e l'eco sotterranea, esile come uno scricciolo ma potente come un vulcano, è proprio la poesia di Emily Dickinson. Dato fondamentale per la nostra ricerca del lessico mistico in queste autrici è il fatto che le tre poetesse – Guidacci, Campo e Virgillito – sono anche traduttrici delle poesie di Emily Dickinson<sup>225</sup>. Avvicinarsi al testo poetico di Dickinson ha significato per loro fare i conti con una scrittura che si sottrae continuamente. Al di là della sfida meramente linguistica, si trattava di accostarsi da poeta a poeta a una plurisemanticità non solo del testo ma anche dell'autore. A proposito della traduzione Guidacci afferma:

i motivi che m'inducono a tradurre un poeta possono essere i più vari: da un incontro folgorante all'invito di una Casa editrice. A volte c'è consonanza fra me e il poeta che traduco (per esempio nel caso della Dickinson); altre volte c'è una specie di stimolante opposizione (com'è stato, in parte, nel caso della Bishop). L'essenziale è che le poesie con cui mi cimento acconsentano ad essere tradotte da me. Ho constatato che proprio le singole poesie (non si tratta nemmeno dei loro autori) hanno una loro precisa volontà. Mi vogliono o non mi vogliono come traduttrice. Se mi vogliono, è

---

<sup>224</sup> Marisa Bulgheroni, *In lotta con l'angelo* in Emily Dickinson, *Poesie*, traduzione a cura di Rina Sara Virgillito, con un'introduzione di Paola Zaccaria, a cura di Sonia Giorgi e con una nota di Marisa Bulgheroni, Garzanti, Milano 2002, p. XXII.

<sup>225</sup> Per un profilo completo di Emily Dickinson rimandiamo ai volumi: Marisa Bulgheroni, *Nei sobborghi di un segreto. Vita di Emily Dickinson*, Mondadori, Milano 2001 e Barbara Lanati, *Vita di Emily Dickinson. L'alfabeto dell'estasi*, Feltrinelli, Milano, 1998.



un'esperienza esaltante. Se non mi vogliono, ho imparato anch'io a dire subito di no, perché, tanto, tutti i miei sforzi si risolverebbero in un buco nell'acqua.<sup>226</sup>

L'approccio all'autore e al testo, in Guidacci, è innanzitutto un dialogo, in virtù del quale può instaurarsi o meno una consonanza. Altrove sostiene che è necessario vivere il testo poiché in tal modo «l'operazione che compie non sarà un semplice travaso, ma sarà piuttosto come un generare di nuovo e far nascere in una seconda lingua quello che era ben vivo e vitale nella prima»<sup>227</sup>.

Sappiamo quanto l'esistenza di Dickinson sia stata priva di eventi esteriori ma ricca di presenze. Quando Marisa Bulgheroni scrisse la sua biografia, si ritrovò a fare i conti con quella che Frye definisce “una biografia arcobaleno”, immagine suggestiva a simbolo dell'imprendibilità del biografato. Tanto che Bulgheroni ricorrerà alla metafora del biografo come acchiappafantasma, sulle tracce appunto della donna vestita di bianco, inafferrabile e introvabile. Recandosi ad Amherst, nella stanza della grande casa paterna ove Dickinson visse tutta la vita, identificare le tracce materiali di un'esistenza vissuta tra il qui e l'altrove, voleva dire fare i conti con un fantasma appunto. Se la lettura di Barbara Lanati è orientata verso l'immagine dell' “anima al calor bianco”, tracciando in tal senso un volto che potrebbe appartenere alla grande tradizione delle mistiche, tuttavia accostandosi alla plurisemanticità della sua poetica troviamo le altre maschere. Dunque non solo la vergine, non solo la monaca ma anche la mendicante, la strega, l'eretica, lo scricciolo. La sua scrittura si rivela come un paesaggio carsico, pieno di latenze, che lascia riemergere dal silenzio le tracce ontologiche del divino. Un divino che si incarnava nella presenza/assenza del visitatore notturno, impalpabile, intangibile. I suoi versi sono spezzati, franti, privi di ogni interpunzione fatta eccezione per la *dash*, la lineetta che diventa l'arcata di una architettura vuota sul mistero divino. Una scrittura sempre marcata dal paradosso, densa di metafore e immagini che si inanellano l'una nell'altra eppure epigrafica e sincopata; calibrata sui diagrammi del desiderio e dell'attesa. Al fondo di questa poesia soggiace la consapevolezza che l'Atteso non giungerà mai alle soglie delle stanze dalle pareti di alabastro. Una poesia visionaria, in cui le ferite del divino sono epifanie luminose. L'andamento dei versi tende verso l'*Illocality*, il nondove. Un ritmo teso verso lo sconfinamento, verso

---

<sup>226</sup> Margherita Guidacci, *Bella e infedele o brutta e fedele? Colloquio estemporaneo sulla traduzione poetica*, a cura di Giovanna Vizzari, «L'informatore Librario», n. 10, ottobre 1983, p. 146.

<sup>227</sup> Ivi, pp. 34-35.

la dimensione dell'eterno per cui la lingua si fa povera, procede per sottrazioni fino a scardinare l'interpunzione stessa in un estremo bisogno di fare vuoto. Ma Dickinson crea l'attesa, ricorrendo all'espedito, già nominato, della lineetta in quanto essa rappresenta il silenzio, il non detto. Elimina le distinzioni tra le coppie oppostive fino a compiere un'azione contraria a quella di Adamo, ovvero quella del nominare e dunque del dare coscienza della propria identità all'oggetto nominato. Qui le strategie inducono a uno slittamento dell'identità e a vivere nella dimensione del *nowhere*, dell'*hic et nunc*. Per questo l'uso reiterato dei deittici esprime un bisogno di ancoraggio. Ancorarsi alla parola poiché anche il silenzio e il vuoto devono essere detti.

La poesia eterna ed eternizzante di Dickinson è anche poesia di meraviglia, di costanti stupori e il poeta si fa transito. Sebbene Dickinson sviluppi una sorta di antiteodicea a specchio si muove anche l'aspetto liturgico, invocativo ed evocativo, gli inni di lode come ci fosse sempre una duplice tensione tra la parola e l'evento. La biblica lotta con l'Angelo prende corpo sulla pagina bianca. Dickinson non fa ricorso solo a un retroterra biblico o alle numerose letture della biblioteca paterna; piuttosto costruisce un alfabeto dell'estasi. Quando il lessico mistico sembra inadeguato e insufficiente, Dickinson si rivolge alla natura, alla dimensione del selvaggio. Ricordiamo infatti la sua passione per la botanica, che le permetterà di adoperare gli strumenti del linguaggio scientifico, affinando non solo la ricerca dell'Altro attraverso il codice della natura ma anche di accedere al regno dell'invisibile. Gli oggetti quotidiani, anche i più insignificanti, sono elevati in un contesto altissimo e diventano porte dell'Eterno. Così gli animali: l'ape, il ragno, il passerotto assumono un significato altro.

I testi di Dickinson sono segnati da una marcata plurisemanticità e questo ha comportato la proliferazione di traduzioni, alcune delle quali hanno subito feroci critiche. Come in ogni atto di traduzione il problema irrisolto è quello della fedeltà al testo, al contesto e alla poetica dell'autore. Nell'uno e nell'altro senso è sempre difficile dare una risposta esaustiva. Non intendiamo addentrarci nelle problematiche insite nei *translation studies*, tuttavia è inevitabile richiamare l'attenzione sulla natura del traduttore, il quale deve farsi anche interprete del testo. A supporto di questa convizione troviamo le considerazioni di Enza Biagini nel fondamentale saggio *L'interprete e il traduttore*, in cui sono vagliate alcune delle più suggestive riflessioni teoriche sulla traduzione e l'attenzione è focalizzata sul compito arduo di

ogni traduttore, ovvero muoversi entro «il perimetro ermeneutico» che comporta l'affinarsi di tre punti nodali, «commentare, tradurre e recitare»<sup>228</sup>. In particolare, mi sembra pertinente al lavoro di traduzione di Campo, Guidacci e Virgillito sull'opera di Dickinson richiamare alla memoria, come del resto fa Biagini nel suo saggio, la posizione di George Steiner quando afferma che

l'interprete è un decifratore e un commentatore di significati. È un traduttore di lingue, culture e convenzioni di rappresentazione. Per sua natura è un esecutore, qualcuno che 'mette in atto' il materiale che ha davanti a sé per dargli una vita intellegibile. Da questo deriva il terzo significato principale del termine 'interpretazione'.<sup>229</sup>

L'atto di traduzione è pertanto anche un'analisi ermeneutica e questo aspetto di fatto ci introduce all'interno del lavoro delle autrici. Il magma poetico di Emily Dickinson di fronte al quale ogni traduttore si è trovato è disarmante, non tanto per le difficoltà linguistiche che il testo inevitabilmente comporta, ma proprio per la condensazione di alcuni versi, la cristallizzazione di alcune immagini profondissime. Marisa Bulgheroni ha affermato in più occasioni che l'avvicinarsi al testo dickinsoniano comporta inevitabilmente la perdita delle strumentazioni affinate dai traduttori. Se a cimentarsi in questa impresa è il poeta allora è ancora più ardua la sfida poiché diviene quasi impossibile sottrarsi all'identificazione con il fantasma presente dietro la parola. Questo avviene, a nostro avviso, proprio per la natura refrattaria del testo, per la sua apparente semplicità che avvolge il lettore e il critico, tanto da spingerli a guardare al di là del velo. Entrare nelle miniaturizzazioni di Dickinson comporta per il poeta/traduttore, come suggerisce Marisa Bulgheroni, una sorta di lotta biblica con l'angelo e anche accettare che la plurisemanticità di ogni singola cellula/parola convochi ogni volta sulla carta una resa nuova del testo di partenza. Questo, a nostro avviso, non significa uno stravolgimento del messaggio poetico di Dickinson, neanche in quelle traduzioni che sembrano allontanarsi inesorabilmente dalla letterarietà del testo, quanto piuttosto confrontarsi con un significato che slitta continuamente. Per quanto riguarda la traduzione italiana, che è

---

<sup>228</sup> *L'interprete e il traduttore* in Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, Firenze University Press, Firenze 2016, p. 92.

<sup>229</sup> George Steiner, *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford University Press, United Kingdom 1975; trad. it. di Ruggero Bianchi e Claude Béguin, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994, p. 334.

quella che a noi interessa maggiormente, concordiamo con le affermazioni di Claudio Magris:

Sono giunto sempre più alla convinzione che nel tradurre la fedeltà, come ogni fedeltà, deve essere assolutamente libera. Infatti la fedeltà nella traduzione si realizza nell'appropriarsi di tutti gli eventi, di tutte le sfumature che riguardano un testo, anche delle manie dell'autore; alla fine il traduttore, per essere veramente fedele, dovrebbe compiere tutte le infrazioni che ritiene necessarie. Egli deve farlo proprio per esprimere realmente nella lingua di arrivo la realtà del testo originale e del suo rapporto con la sua lingua.<sup>230</sup>

Il poeta-traduttore dei testi dickinsoniani – Montale, Luzi, Rosselli, Giudici, Cima, Campana – sa di incorrere nel pericolo non solo dello smarrimento nel labirinto sotterraneo del testo, ma anche di non avere strumenti sufficienti per recuperare il senso del testo e trasferirlo nella contemporaneità. Quella di Dickinson è una poesia esplosiva e scardinare alcune trappole lessicali significherebbe innescare una reazione deflagrante oppure, disinnescando i processi creativi che hanno condotto a quella piccola perla, il traduttore rischia di perdere comunque il testo. La sensazione di una continua sottrazione, di un contesto labile, di una universalità tale che anziché semplificare il gioco con le parole, alla fine lo complica ulteriormente, rende complessa la traduzione che allora risponderà all'intonazione del poeta che traduce. Si potrebbe allora identificare tale traduttore come un maldestro custode della voce altrui, incapace di non appropriarsi di quella perla strappata dal fondo oppure nell'immagine, cara agli studiosi del versante brasiliano, di un cannibale che fa proprio, smembrandolo, il testo di partenza. Non direi che sia questo il caso di Guidacci, Campo o Virgillito; sono persuasa che la loro traduzione delle poesie di Dickinson si avvicini alla definizione, cara anche a Claudio Magris, di co-autrici del testo. Si instaura cioè tra traduttore e autore una feconda sintonia, data non solo dalla ricerca di un comune tono linguistico, ma anche e soprattutto dall'intonazione del senso. Compariamo per esempio la poesia 1389 nelle traduzioni di Guidacci e Campo:

Touch lightly Nature's sweet guitar  
Unless thou know'st the Tune  
Or every Bird will point at thee

Tocca leggero la dolce  
chitarra della natura  
se non conosci ancora

Tocca leggero la dolce chitarra  
della Natura, se non sai la musica  
od ogni uccello ti deriderà,

---

<sup>230</sup> Claudio Magris, *L'autore e i suoi traduttori* in Marcella Bertuccelli (a cura di), *La traduzione d'autore*, Plus, Pisa 2007, p. 48.

Because a Bard too soon – (Emily Dickinson)	la canzone. O d’ogni uccello ti accuserà lo sguardo che ti facesti bardo innanzi l’ora  (Cristina Campo)	premature cantore.  (Margherita Guidacci)
--	--	---

Notiamo il diverso approccio al testo: Campo sembra sciogliere i versi, dilungarli rispetto all’originale – se ne contano il doppio – mentre Guidacci mantiene il ritmo della quartina. Se il primo verso si configura pressoché uguale tra le due traduttrici, la seconda parte della poesia in Campo muta radicalmente, arricchendo quasi il verso rendendo esplicito ciò che è insito nell’originale inglese. Inoltre mentre Campo mantiene l’assenza di interpunzione, Guidacci invece ne fa uso, seppur limitato. La lineetta non viene mantenuta in entrambi i casi. Tuttavia resta, nella pur consentita licenza poetica, il senso e la musicalità del testo dickinsoniano.

Per dare un quadro completo, sembra opportuno inserire anche la voce di Rina Sara Virgillito, vedendo la poesia *I383*, confrontandola con la versione di Guidacci:

Long Years apart – can make no Breach a second cannot fill – The absence of the Witch does not Invalidate the spell –	Lunghi anni distanti – un vuoto che può riempire un attimo – non s’invalida la magia perché è assente il mago –	Il vuoto di lunghi anni di distanza può un attimo colmare: poiché l’assenza del mago non rompe l’incantesimo.
The embers of a Thousand Years Uncovered by the Hand That fondled them when they were Fire Will stir and understand  (Emily Dickinson)	Le ceneri di mill’anni scoperte dalla mano che quando erano fuoco le carezzò – riavvampando intenderanno  (Rina Sara Virgillito)	Ceneri di mill’anni, scoperte dalla mano che le nutriva quand’erano fuoco, arderanno di nuovo, e intenderanno.  (Margherita Guidacci)

Sostanzialmente la traduzione di Guidacci rispetta il testo, scoprendone la forza esplosiva ma non esplicitandola. Al contrario vediamo vertiginosi allontanamenti nella resa di Virgillito che, come avremo modo di vedere, si rapporterà in modo medianico al testo.

La questione delle traduzioni, che qui abbiamo appena accennato, costituisce per noi un punto importante poiché se la poesia di Dickinson è una decodificazione del linguaggio dell’Ospite sacro, delle incursioni dell’Angelo e di una cosmogonia dove ogni elemento viene notevolmente dilatato, offrendo una visione macroscopica degli oggetti o degli essere viventi più minuti, allora l’approccio ai suoi versi, seppur

con le diverse interpretazioni, è la traduzione di una traduzione. Come Dickinson traduce, con la sua poesia così prossima al dire mistico, il linguaggio di Dio – pur con i suoi momenti di eresia, pur con le fughe, gli inabissamenti e le grandi ribellioni – allora per Guidacci, Campo e Virgillito, che proprio in lei trovano una voce congeniale che consenta l'appartenenza a un filone così sacro, tradurre i suoi versi comporta a loro volta tradurre il linguaggio segreto dell'Altro.

Questo consente anche di accedere a un campionario immaginale estremamente variegato: il vulcano, la rosa, la palude, il mare, l'Eternità, il *nondove* sono tutti lemmi che ritroviamo in Campo, Guidacci e Virgillito. Le cifre simboliche confluiranno nelle opere di queste autrici, con modalità e tempi diversi, eppure è osservabile il mutamento, a volte radicale, non tanto dell'espressività della loro parola poetica, che resta unica, pur nutrita dagli autori d'elezione o dalle letture biblico-evangeliche, quanto del livello formale del testo. L'elemento più evidente è certamente l'utilizzo della lineetta, la scomparsa della punteggiatura, la musicalità, il ritmo franto e sincopato. Ereditano poi da Dickinson l'uso estremo della metafora così come la predominanza dei colori: il rosso, l'oro, l'azzurro. Nello specifico, è proprio nell'incontro con l'Altro, con l'Ospite atteso nelle stanze, nelle camere di luce che filtra attraverso pareti di alabastro che le voci poetiche di Campo, Guidacci e Virgillito si ritrovano in una polifonia di voci che canti all'Unico.

Dunque la lettura di altri celebri *exempla* – Dante, i mistici spagnoli, John Donne, Eliot – sono mediati infine dalla figura mitica di Dickinson, consapevoli che «sottrarre ciò di cui si alimenta l'estasi» [...] «non significa sottrarre l'estasi. Come polvere da sparo in un cassetto le passiamo vicino con una preghiera – tuono per poco addormentato»<sup>231</sup>. Le analogie con la poesia di Dickinson in Campo e Guidacci sono innumerevoli, tra le principali si annoverano senza dubbio il mare e i suoi correlativi, l'oro dell'Oriente, la notte oscura; a livello stilistico il ricorso all'ossimoro e dell'ipallage.

I simboli, che derivano senza alcun dubbio dalla tradizione mistica, tuttavia albergano nella poesia di Dickinson e dunque in quella delle sue traduttrici fino a sopperire ai vuoti in cui la parola inevitabilmente incorre. Poiché il poeta – assimilato al ragno in una poesia dickinsoniana – crea le sue architetture di luce:

---

<sup>231</sup> Marisa Bulgheroni, *Nei sobborghi di un segreto*, p. 237.

The Spider holds a Silver Ball  
In unperceived Hands –  
And dancing softly to Himself  
His Yarn of Pearl – unwinds –

Tiene il ragno un gomitolo d'argento  
con due mani invisibili,  
e in una danza dolce e solitaria  
sdipana il filo di perla.

He plies from Nought to Nought –  
In unsubstantial Trade –  
Supplants our Tapestries with His –  
In half the period –

Di nulla in nulla avanza  
col suo lavoro immateriale,  
Ricopre i nostri arazzi con i suoi  
nella metà del tempo.

An Hour to rear supreme  
His Theories of Light –  
Then dangle from the Housewife's Broom  
His Sophistries – forgot –

gli basta un'ora ad innalzare estreme  
le sue teorie di luce –  
pende poi dalla cima di una scopa,  
dimenticando ogni sua sottigliezza.<sup>232</sup>

Il ricco bestiario dickinsoniano – il ragno, l'ape, l'allodola – esprime non solo la meraviglia del creato ma si fa chiave per accedere a quel mondo altro dietro la porta appena socchiusa. Il rapporto con l'alterità, con il divino si muove attraverso poli oppositivi d'attrazione e repulsione, fino alla resa all'indicibile.

La poesia diviene allora silenzio per esprimere quell'abisso estremo su cui si muove la relazione con un dio sconosciuto, che si fa infinitamente piccolo, simile e diverso alla donna che lo canta:

I cannot live with You –  
It would be Life –  
And Life is over there –  
Behind the Shelf

Con te non posso vivere –  
poiché sarebbe vita –  
e la vita è lassù –  
è dietro lo scaffale

[...]

[...]

I could not die – with You –  
For One must wait  
To shut the Other's Gaze down –  
You – could not –

Né potrei io con te morire –  
perché uno dei due deve aspettare  
per chiuder gli occhi all'altro –  
tu certo non potresti –

And I – Could I stand by  
And see You – freeze –  
Without my Right of Frost –  
Death's privilege?

ed io – come potrei starti vicina  
e vederti agghiacciare –  
rinunciando al mio diritto  
al gelo, privilegio di morte?

Not could I rise – with You –  
You because Your Face  
Would put out Jesus' –  
That New Grace

E ancora non potrei con te risorgere –  
perché il tuo volto per me offuscherebbe  
il volto di Gesù –  
e quella grazia nuova,

---

<sup>232</sup> *The Spider holds a Silver Ball* in Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura e con introduzione di Marisa Bulgheroni, Mondadori, Milano 2013, pp. 680 e 682; trad. it di Margherita Guidacci, *Poesie e lettere*, Sansoni, Firenze 1961, p. 208.

Glow plain – and foreign  
On my homesick Eye –  
Except dat You than He  
Shone closer by –

[...]

And were You – saved –  
And I – condemned to be  
Where You were not –  
That self – were Hell to Me –

So We must meet apart –  
You there – I – here  
With just the Door ajar  
That Oceans are – and Prayer –  
And that White Sustenance –  
Despair –

risplenderebbe disadorna, ostile  
ai miei occhi nostalgici –  
a meno che tu non splendessi  
più vicino di lui –

[...]

E se tu fossi eletto –  
ed io dannata ad essere  
dove non sei –  
questo non altro sarebbe l'Inferno –

Così dobbiamo incontrarci divisi –  
Tu là – io qui –  
la porta appena socchiusa –  
e tra di noi l'oceano – e la preghiera –  
e il bianco nutrimento  
della disperazione –<sup>233</sup>

La separazione incolmabile tra Tu ed Io, qui resa dall'immagine dell'oceano e del bianco, sancisce, di fatto, il legame tra Dickinson e le sue traduttrici.

#### 1.4 Rina Sara Virgillito: una mistica del Novecento

Non si può avere insieme la  
notte immensa e il sole.

(Marguerite Yourcenar, *Fuochi*)

Se per Marisa Bulgheroni scrivere la biografia di Emily Dickinson ha significato vestire i panni dell'acchiappafantasma, anche muoversi nel tracciare un profilo di Rina Sara Virgillito consiste nell'affidarsi ai «meridiani dell'assenza»<sup>234</sup>. Le poche notizie sulla sua esistenza si possono reperire da alcuni ricordi di amici, dalla custodia della sua memoria da parte dell'erede Sonia Giorgi o dai vari commenti critici di Ernestina Pellegrini<sup>235</sup>. Quando Sara Virgillito scomparve improvvisamente il 12 agosto 1996, lasciando per iscritto un nota testamentaria,

---

<sup>233</sup> *I cannot live with You* in ivi, 726-728.

<sup>234</sup> Silvano Falcioni, *Meridiani dell'assenza* in Michel De Certeau, *Fabula mistica, XVI-XVII*, cit.

<sup>235</sup> Per un profilo bio-bibliografico completo rimando all'introduzione di Ernestina Pellegrini al volume Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, Moretti&Vitali, Bergamo 1991.



chiedeva espressamente che fossero date al rogo tutte le sue carte private: diari, lettere, appunti autobiografici. Tutto quello che non riguardava il lavoro di poetessa e traduttrice, era da gettare alle fiamme:

Sono tassativamente esclusi, secondo quanto ho già avuto modo di chiarire a voce, i Diari e i Quaderni di dialoghi e messaggi, del tutto personali e privati: gli uni e gli altri, qualora non siano stati già da me distrutti, devono venire immediatamente bruciati dopo la mia morte. È questa, mia inviolabile volontà.<sup>236</sup>

L'affermazione inviolabile e categorica fu redatta nel testamento proprio due giorni prima della morte. Distruggere nel fuoco le carte ha un valore di occultamento e di protezione, certo, ma anche di estremo dono di sé. Sebbene ciò abbia significato lavorare, inseguendo dentro l'opera di Virgillito, il suo fantasma biografico, mi ha comunque permesso di mantenere il contatto più intimo con la sua visionarietà che è data nei versi. Non possediamo dunque alcunché; durante gli anni in cui mi sono occupata della sua opera, a caccia di inediti, mi sono imbattuta in alcune sue lettere superstiti, indirizzate all'amica e poetessa Helle Busacca<sup>237</sup>. Un'eccezione dal momento che nel suo fondo sono inventariate pochissime missive; infatti i documenti in questione sono conservati presso il Fondo Busacca. Inoltre in Archivio di Stato è custodita anche la biblioteca di Virgillito, che consta di un numero considerevole di volumi, i quali erano disposti in casa sua, secondo un ordine di preferenza di autori o di argomenti delle opere. Questo dato si rivela interessante non solo per comprendere quale tipo di letture fossero predilette al momento della sua scomparsa, ma la biblioteca risulta un fonte preziosa poiché in essa si trovano opere postillate dall'autrice, con note a margine, segni, commenti, impressioni, veri ipogei letterari in cui confluisce un comune sentire poiché la scrittura di Virgillito nasce anche da un rapporto fecondo con gli autori di elezione.

Se i pochi dati biografici consentono di affermare che la sua esistenza fu priva di eventi eclatanti, tuttavia leggendo la sua opera poetica è possibile comprendere la grandezza della sua vita interiore, sempre vissuta tra la meraviglia e il terribile. È stata poeta, traduttore e saggista e queste tre vesti non possono essere scisse poiché

---

<sup>236</sup> Mimma Forlani, *Una vita per la poesia* in AA. VV., *La parola poetica di Rina Sara Virgillito. Atti del Convegno*, Bergamo 26 novembre 2003, p. 21. D'ora in poi citata con sigla ATTI 2003.

<sup>237</sup> Il fondo Busacca è conservato presso l'Archivio per la memoria e la scrittura delle donne "Alessandra Contini Bonacossi", presente nell'Archivio di Stato di Firenze. La prima pietra miliare dell'Archivio fu proprio il Fondo delle carte di Sara Virgillito; anche la sua biblioteca, che conta 2697 volumi, fu depositata ed è tutt'ora presente all'interno dell'Archivio di Stato.

procedono di pari passo tanto che talvolta sono proprio le introduzioni ai volumi di autori tradotti o le postille critiche ad altri poeti a diventare materiale autobiografico. Certo le notizie ricevute goccia a goccia da chi l'ha conosciuta sono preziose così come le lettere conservate dall'amica Helle Busacca dove è possibile osservare la scrittura indecifrabile di Virgillito, con le vertiginose volute delle sue iniziali. Anche in queste carte però le confidenze sulla propria vita privata sono appena accennate mentre si lascia spazio a uno scambio di idee sul proprio lavoro di traduttrice.

In un documento inedito, pieno di appunti, probabilmente inerenti al lavoro sull'opera di Eugenio Montale, a cui dedica un saggio pubblicato nel 1947 su «Humanitas» e un volume edito nel 1990 con il titolo, nettamente controcorrente, *La luce di Montale*<sup>238</sup>, Virgillito evidenzia l'importanza di tenere presente il contesto in cui l'autore si muove e che cercarlo nei programmi in realtà si rivelerà inutile poiché da un'imprevedibile occhieggiare in qua e là si troveranno alcune informazioni. Mi sembra che tali postulati critici siano pertinenti a definire il lavoro di ricerca su un'autrice che è una voce inconfondibile del Novecento italiano sebbene sia rimasta fuori dalle nicchie del canone letterario, nonostante sia stata apprezzata dai maggiori esponenti di quella letteratura: Carlo Bo, Mario Luzi, Vittorio Sereni, Montale. Quest'ultimo rimase profondamente colpito dalle capacità critiche di Virgillito così come dalle sue prove poetiche. Chissà cosa avrebbe detto Montale di quei versi che confluirono in *Incarnazioni del fuoco* (1991), dal momento che essi nascono poco dopo la sua scomparsa (1981). Un poema visionario frutto di una dolorosa esperienza interiore, che temeva di rivelare; rifiutava di prendere farmaci poiché queste visioni, seppur così terribili, erano luminose e non voleva rinunciarvi. Per questo cercava nel grande filone delle mistiche una legittimazione altissima e letteraria per tale visionarietà; tra le sue letture troviamo, naturalmente, Giovanni della Croce, Teresa d'Avila, Caterina da Siena, Maria Maddalena de'Pazzi, Mechthild von Magdeburg e così via. Inoltre si appassionò al pensiero e alla persona di Karol Wojtyła tanto che gli fece dono dei suoi libri. Tra i numerosi volumi della sua biblioteca sono presenti quelli di Wojtyła tradotti da Margherita Guidacci e Aleksandra Kurczab, le Sacre Scritture, in particolare il libro dell'*Apocalisse* dove poteva ritrovare i segni della rivelazione.

---

<sup>238</sup> Rina Sara Virgillito, *La luce di Montale*, Edizioni Paoline, Milano 1990.

La ricerca d'intonazione alla propria esperienza non si esaurisce con le letture spirituali – dirette anche verso alcune aperture alla filosofia spirituale d'Oriente – ma altresì nella letteratura italiana e straniera in cui percorrendo una sorta di mappa privata, una costellazione di autori a lei affini. Nell'ambito italiano Dante è stato il suo modello supremo tanto che teneva sul comodino della sua povera stanza, simile a una cella francescana con una finestra che dava sul lazzaretto, una copia minuta della *Divina Commedia*. Un libro piccolo, grande quasi quanto il palmo della mano, rivestito da una sovracoperta di stoffa, a protezione e custodia. Nelle sue liriche sono ravvisabili numerose citazioni dantesche, in particolare dall'*Inferno* e dal *Paradiso* poiché – e questo è evidente soprattutto in *Incarnavazioni del fuoco* – lo scenario della sua poesia è costituito per lo più da paesaggi paradisiaci e infernali. Oltre al sommo esempio poetico, Virgillito guarda anche alla contemporaneità, in particolare a Montale, in cui legge una traccia di luce ignorata e contestata dalla critica contemporanea.

Per quanto riguarda invece la letteratura straniera, Virgillito è stata, come abbiamo accennato, una grande lettrice e poi traduttrice. Tra i poeti d'elezione tradotti ricordiamo Rainer Maria Rilke, William Shakespeare, Emily Dickinson ma anche François Villon e Elizabeth Barrett Browning. Inoltre ha pubblicato anche un'edizione di epigrammi greci scelti dall'*Antologia Palatina*<sup>239</sup>. L'attività di traduttrice e di saggista si sdipana su binari paralleli a quella poetica, che è «un crogiuolo e coesistenza del segno onirico e occulto (di Sara) con l'esigenza lucida e autoironica (di Rina)»<sup>240</sup>. Coabitano in Virgillito due anime, quella di Rina, con le sue lenti da professoressa, critica e traduttrice e quella di Sara, poetessa e visionaria.

---

<sup>239</sup> Le traduzioni edite da Virgillito sono in ordine: Rainer Maria Rilke, *La vita della Vergine e altre poesie*, versione italiana di Rina Sara Virgillito, con 20 litografie di Alberto Martini, Editoriale Italiana, Milano 1945; *Epigrammi greci*, tradotti da Rina Sara Virgillito, Mantovani, Milano 1957; François Villon, *Il testamento e la ballata degli impiccati*, con un saggio introduttivo di Ezra Pound, trad. it. a cura di Rina Sara Virgillito, Rusconi, Milano 1976; William Shakespeare, *Sonetti d'amore*, a cura di Rina Sara Virgillito, Newton Compton, Roma 1984; Elizabeth Barrett Browning, *Sonetti dal portoghese*, prefazione di Paola Colaiacomo, Libreria delle donne, Firenze 1986; William Shakespeare, *I sonetti*, a cura di Rina Sara Virgillito, G.T.E Newton, Roma 1988; Rainer Maria Rilke, *I sonetti a Orfeo*, trad. it. di Rina Sara Virgillito, introduzione di Maddalena Longo, Garzanti, Milano 2000; Emily Dickinson, *Poesie*, trad. it. di Rina Sara Virgillito, cura dei testi di Sonia Giorgi, introduzione di Paola Zaccaria, nota di Marisa Bulgheroni, Garzanti, Milano 2002.

<sup>240</sup> Ernestina Pellegrini, *Luci ed ombre nella poesia di Sara Virgillito* in Valentina Fiume (a cura di), *Rina Sara Virgillito, poeta e traduttore. Atti del Convegno del 29 settembre 2016 – Università degli Studi di Bergamo*, Lubrina Bramani, Bergamo 2017, p. 72. D'ora in poi questo volume degli atti sarà citato con la sigla ATTI 2017.

Il lavoro di traduzione, che riteniamo fondamentale per comprendere anche l'esperienza visionaria, non è rintracciabile solo nelle opere edite; nel retrobottega in cui si è consumata la scrittura visionaria, sono evidenti anche le tracce di una lunga dedizione alla traduzione. Sono presenti block-notes, fogli sparsi pieni di scritte minute, correzioni, cambiamenti, fregi furiosi, molteplici versioni di una stessa poesia, a testimonianza di una continua ricerca e miglioramento. Ciò accade sia per la sua poesia, sia per le traduzioni che troviamo in forma dattiloscritta poi segnata da correzioni, aggiunte manoscritte, rapide, come se fossero illuminazioni improvvisate. A volte una sola parola cambiata sembra rivelare il senso di tutta la poesia. Sono traduzioni scrupolose, attente, da poeta a poeta, da spirito affine ad altro spirito affine; così intenso il lavoro medianico del traduttore che sembra contrabbandare l'Oltre in cui quei poeti amati si erano insediati. Questo colloquio vero con il testo scritto le dona una libertà scrupolosa che resta fedele all'essenza del testo, allo sguardo e alla voce dei poeti tradotti; uno sguardo e una voce che sono potentissimi come la sua voce poetica. A volte utilizza il corsivo, altre volte rende i vocaboli elevati con espressioni colloquiali; predilige, talvolta, una sintassi sgrammaticata per mantenere la metrica del testo originale. Non ci sono stonature, non ci sono tradimenti che travisano il senso della poesia e il sentire degli autori e i contributi creativi dell'autrice non si discostano mai dalla musicalità vera della poesia. L'intenso *labor limae* sui testi tradotti, testimoniato dalle date appuntate su ogni versione, fa pensare a un costante ascolto dell'Altro, a testimonianza di un'estrema attenzione e volontà di perfezione, un doloroso e affascinante scavo dentro la poesia e dentro se stessa, nel regno degli ἄκουσματα.

In un quaderno di traduzioni dall'opera di Rilke, nella prima pagina la Virgillito scrive una scala a punti da seguire per il progetto in cui abbiamo un criptico "restare sempre in contatto con loro" e alla fine, l'ultimo punto, "silenzio".

Il primo punto esplica l'importanza del contatto con la scrittura dell'Altro, un dato significativo poiché esplicita un rapporto medianico con tali autori, quasi fossero presenze, Ospiti invisibili a cui prestare la propria voce. Così Virgillito diviene vestale della sua poesia. L'altro punto è fare silenzio, farsi silenzio, lasciare lo spazio bianco in cui la poesia accade, fluisce. Il silenzio, lo abbiamo detto, è una condizione quasi imprescindibile della scrittura contemplativa e mistica. Le prime prove da traduttrice, dunque, sono quelle dalle poesie di Rilke, la prima raccolta edita di traduzioni è *La vita della vergine e altre poesie* (1945), mentre *I sonetti a Orfeo*

verranno pubblicati molto più tardi da Garzanti, postumi (2000), a segnare una ciclicità che rende il poeta tedesco un nume tutelare che accompagna l'esistenza e la scrittura di Virgillito dall'inizio alla fine. Virgillito ha tradotto Rilke, imparando il tedesco da autodidatta, definendolo più volte un poeta "maledettamente difficile". Ernestina Pellegrini, tracciando un ritratto dell'autrice, ipotizza che Virgillito erediti da Rilke la sua gelida metafisica ed Elena Agazzi sostiene che per *I sonetti a Orfeo*, «confrontando la sua traduzione con quella temporalmente anteriore di Giacomo Cacciapaglia, notiamo che Virgillito procede in modo meno intellettualistico, puntano al senso primigenio dell'azione e dell'immobilità»<sup>241</sup>. Abbiamo suggerito che le prefazioni alle raccolte tradotte sono un autocommento anche alla propria poesia, infatti nel volume de *I sonetti a Orfeo*, citando una lettera di Rilke alla moglie, notiamo come le parole del poeta potrebbero appartenere a Virgillito stessa:

Anch'io ho imparato solo ora, leggendoli ad alta voce, a comprendere a poco a poco e a trasmettere fedelmente agli altri quelle poesie (che, come mi giunsero inaspettate – [...] – mi colsero così di sorpresa che ebbi appena il tempo di ubbidire)... e dove resta un'oscurità, è di quella sorta che non richiede uno schiarimento, ma una sottomissione<sup>242</sup>

È questo l'aspetto più interessante, anzitutto perché la traduzione e creazione poetica siano strettamente legate tanto che ogni raccolta giunge subito dopo un intenso lavoro di traduzione. Per esempio, *I giorni del sole* (1954) sono coevi alle traduzioni di Rilke, ma anche di quelle ancora inedite di Catullo, Lucrezio e degli *Epigrammi greci* (1957): Virgillito, soprattutto nelle opere della prima stagione poetica, nutre il proprio sostrato stilistico con le suggestioni della lingua greca e della lingua latina, dei grandi classici e dei grandi miti. D'altronde Montale, recensendo *I giorni del sole*, definisce Sara Virgillito «una classicista ma raramente scrive poesia neoclassica. Le sue figure hanno radici nel mito ma sono anche nutrite dalla sensibilità più viva del nostro tempo»<sup>243</sup>.

Dall'*Antologia Palatina* Virgillito sceglie poeti e testi in cui è centrale la labile osmosi tra Ἔπος e Θάνατος che da sempre in cristallini equilibri si accostano l'uno all'altro. Il tema della tomba e dell'amore vissuto nella giovinezza che svanisce, desideri impossibili, legami spezzati, occultati o appena accennati, l'immagine del

---

<sup>241</sup> Elena Agazzi, *Rina Sara Virgillito traduttrice di Rilke* in *ivi*, p. 43.

<sup>242</sup> Rina Sara Virgillito, *Prefazione a Rainer Maria Rilke, I sonetti a Orfeo*, p. XXIII.

<sup>243</sup> Eugenio Montale, *Recensione a Rina Sara Virgillito, I giorni del sole*, «Corriere della Sera», 1954.

sepolcro e dell'oltretomba sono tutti motivi che tornano anche nella poesia di Virgillito, in particolare nelle prime raccolte poiché da *Incarnavazioni del fuoco* in poi assistiamo a un mutamento radicale del suo dire poetico. Le traduzioni inedite di Catullo presentano il motivo della poesia d'amore, tanto che si cimenterà con la traduzione delle più famose; di Lucrezio invece affronta alcuni versi del *De rerum natura*.

Anche con la seconda silloge *La conchiglia* (1962), titolo che evoca l'immagine più rappresentativa dell'andamento dei versi di Virgillito, quello della spirale che simboleggia al contempo raccoglimento e concentrazione, esce poco dopo o contemporanea alle traduzioni dei classici greci e latini. Ne *La conchiglia*, come vedremo nell'analisi della fenomenologia della luce, sono prediletti i paesaggi colti nella loro assoluta immobilità e sono pieni di silenzi. Le liriche che compongono la raccolte sono state scritte tra il 1954 e il 1961, pertanto parallelamente alle traduzioni classiche ma anche a quelle, tutt'ora inedite, di due grandi poeti spagnoli: Federico García Lorca e Juan Ramón Jiménez. Virgillito, amante del Sud del mondo, come si evince dalle cartoline inviate all'amica Busacca, rivive in queste traduzioni la Spagna di Lorca, attraversando i suoi paesaggi, le descrizioni della natura in cui canta l'antica anima andalusa e gitana, una cultura ancestrale, tellurica, dove cristianità e paganesimo si compenetrano. Sentimenti vividi e profondi che si ritrovano anche nelle poesie di Virgillito<sup>244</sup>. Così come l'elemento musicale è significativo poiché compare assiduamente nelle liriche di Virgillito, discendente, da parte di padre, da musicisti siciliani. Quando ottenne la prima cattedra di docente a Lovere, uno dei primi oggetti che si fece portare in casa fu proprio il pianoforte. Questa postilla non vuol essere un semplice dato di carattere biografico, ma uno strumento in più per comprendere la vitalità di una poesia che si approssima continuamente alla danza e alla musica.

Nel 1951 si confronta dunque con la poesia di Jiménez e con la sua estrema sensualità; nelle sue liriche Virgillito ritrova paesaggi colmi di bellezza, una natura quieta e pura. Il motivo è ancora quello amoroso ma macchiato dal ricordo malinconico legato all'infanzia e alla giovinezza. Si ravvisa inoltre un forte

---

<sup>244</sup> La scelta si focalizza su testi dal *Libro de poemas* (1921), altri dal *Poema del Cante Jondo* (1921). Lorca descrive città, tradizioni, luoghi dell'anima. Virgillito traduce anche alcune liriche dalle *Primeras Canciones* del 1925, il *Romancero Gitano* del 1927, il canto d'amore intenso, straziante dalla raccolta *Divan del Tamarit* (1936) e le ballate popolari, tratte dai *Cantares populares*, in cui la parola si fa musica.

misticismo e una profonda tensione verso la luce. L'amore è vissuto come ricerca e attesa dell'amato, in un coacervo di passioni e desideri. L'amata trasfigura il paesaggio, è quasi una visione, un sogno. Il richiamo alla mistica spagnola è fortemente presente sia la Virgillito che Jiménez, nella cui trama poetica si ritrova l'angoscia per l'attesa costante dell'Altro. A tema amoroso anche le traduzioni da Heine, del 1951, tratte dai *Canti*. Sono sei poesie, una delle quali tradotta nel 1945: Virgillito si confronta con lingue e linguaggi differenti, dall'ombra alla luce, da zone algide a zone torride, da grandi altezze a sprofondamenti totali. Nello stesso anno traduce anche una poesia di Kipling. Nel 1957 sarà la volta di Dylan Thomas e di Eliot: l'incontro tra misticismo e sensualità, la vita e la morte nel loro ciclico e misterioso susseguirsi, la commistione tra tono alto e tono rasoterra, il gioco di parole arcaiche, desuete e parole connotate fortemente nell'attuale sono tutti caratteri che Virgillito ritrova anche nella propria ricerca poetica.

Si cimenta poi con *18 Poems* (1934) di Thomas: paesaggi autunnali, piante, animali, figure umane sono elementi costruiti attraverso giochi tra natura e parola. Altre poesie derivano invece da *Deaths and entrances* (1945), dove sono presenti luoghi della memoria, meraviglie, e ciò che colpisce nella traduzione di Virgillito è la capacità straordinaria di rendere termini appartenenti al mondo rurale molto complessi mantenendo sempre la musicalità. Un'altra sfida è indubbiamente evidenziata nell'affrontare il linguaggio complesso e straniante di Eliot, con il suo potente, cupo, "desolato" immaginario. Anche in questo autore ritroviamo un'indagine spirituale del senso religioso molto sofferta e anche questa è una caratteristica della poetica di Sara Virgillito. Di Eliot traduce due testi dagli *Ariel poems*, raccolta contenuta nei *Collected Poems* del 1936 e il poemetto *The Hollow Men*. Sono poesie risalenti a uno dei periodi più dolorosi del poeta in cui emergono forti immagini oscure, di straziante desolazione; Eliot utilizza un linguaggio liturgico, biblico. C'è un senso di smarrimento forte, si arriva persino a immagini apocalittiche. L'apocalisse sarà oggetto di molte poesie di Virgillito a partire dalle *Incarnavazioni* fino agli ultimi testi. Nel 1976 esce la traduzione de *Il testamento e la ballata degli impiccati* di Villon: qui Virgillito si misura con il ritmo della ballata, con un linguaggio crudo e basso, con il tono ferocemente ironico con cui il poeta analizza la propria vita. Villon si pone al lato opposto alla poetica di Rilke, nelle note al testo la poetessa avverte che nonostante la cura nella scelta di linguaggio e resa metrica, la sua è una lettura anacronistica e arbitraria. Ma Virgillito abilmente

cambia tono nel passaggio da una strofa all'altra, mostrando così una straordinaria capacità di modulare la traduzione, seguendo i rapidi mutamenti del testo poetico.

Nello stesso anno esce, dopo ben quattordici anni di silenzio, la raccolta *I fiori del cardo* (1976) costituita da poesie piene di pessimismo, con un certo tono montaliano. Il tema dell'attesa di sé e dell'altro è reso con l'insistenza su paesaggi umbratili e soste improvvise. Il testo introduttivo, ha il bellissimo titolo di *Risveglio*: il poeta sembra ridestarsi e liberarsi dalle fascinazioni degli altri autori, è una voce che ridesta se stessa. Sono liriche dell'assenza in cui ci sono giorni assolati e interminabili notti. In questi anni di silenzio la poetessa ha continuato a tradurre: Goethe, Shakespeare, Elizabeth Barrett Browning. Coltivando la passione per la letteratura e la lingua tedesca, Virgillito sceglie di tradurre alcuni testi tratti dall'*Urfaust* e il famoso *Der Erlkönig* di Goethe, approntate a partire dal 1959 e completate solo 1982. Il lungo tempo dedicato a questo autore mostra l'interesse per le strutture profonde della poesia e anche la tendenza a non riprodurre la rima.

Riteniamo l'*excursus*, seppur breve, sul lavoro di traduttrice fondamentale per comprendere i nuclei generativi del suo dire poetico. La traduzione, è chiaro, non è un mero esercizio stilistico o un modo per depredate il testo di partenza. È un atto medianico e come confessa lei stessa «la traduzione è, a dispetto di ogni buon proposito, *Übertragung*, ossia trasposizione, mimesi che non addensa l'eccesso di significati del testo poetico»<sup>245</sup>. Nel 1984 per la Newton Compton escono i *Sonetti d'amore* di Shakespeare a cui Virgillito aveva lavorato con assiduità. Tra le carte d'archivio è possibile trovare tutto il percorso che Virgillito compie avvicinandosi alla poesia altrui, specialmente per i lavori su Shakespeare, Rilke e Dickinson: quaderni di appunti, revisioni su revisioni e soprattutto un forbito numero di letture critiche e di traduzioni altrui. Nell'introduzione ai *Sonetti* spiega le motivazioni della sua attività traduttoria e la genealogia degli studi secolari volti a decifrare l'identità del *fair friend* e della *dark lady*, evidenziando la complessità e la contraddittorietà del canzoniere, degli accostamenti stridenti dei toni e del registro linguistico, variegato, biblico/profeticò. Per la traduzione allora Virgillito opta per l'utilizzo di arcaismi che impreziosiscono il testo ma che, tuttavia, non lo appesantiscono; inoltre fa ricorso all'endecasillabo al posto del pentametro giambico inglese<sup>246</sup>.

---

<sup>245</sup> Rina Sara Virgillito, *Prefazione* a Rainer Maria Rilke, *I sonetti a Orfeo*, p. XXIII.

<sup>246</sup> Una seconda edizione arricchita da altre traduzioni è quella del 1988 sempre per la Newton Compton.



Nello stesso anno viene edita la raccolta *Nel grembo dell'attimo*, una silloge di 78 poesie che fa da anello di congiunzione fra due stagioni poetiche differenti di Virgillito. A più riprese, l'autrice confessava di sentirsi come un naufrago, superstite di una poesia del naufrago che la conduceva sempre al largo, alla deriva verso una parete inesorabile che andava sempre più sgretolandosi. Tutto si trasforma, diventa metamorfosi, cambiamento, movimento. Nel 1986 invece esce un piccolo volume, *Sonetti dal portoghese* di Elizabeth Barrett Browning, ancora sonetti d'amore. In una lettera all'amica Helle Busacca ammette di essersi gettata sui *Sonetti* della sua ritrovata Elisabetta, che considerava il suo doppio. Nell'introduzione alla raccolta, Virgillito menziona il mancato riconoscimento dei contemporanei riguardo all'opera della Browning:

Così accade ai poeti: aspettano a volte anni, secoli magari, prima d'essere riconosciuti. Altre volte, invece, è l'osanna; ma poi viene un oblio direttamente proporzionale. [...] era invece un carattere tutt'altro che soave, nonostante l'aspetto fragile e minuscolo [...] aveva "una natura di tigre, facilmente riconoscibile sotto le apparenze di agnello;" [...] è in primo piano il mistico, il demoniaco di gusto gotico, il romanticismo sentimentale delle ballate di amore e di morte, mentre, nel sottofondo, la Bibbia va a braccetto con l'Umanesimo e coi prediletti poeti [...] la provocatoria audacia, l'originalità con cui si accoppia il visionario al sensuale, al concreto [...]. Emerge da questa poesia una sensibilità introversa, aperta alle allucinatorie sollecitazioni del profondo<sup>247</sup>

Sempre ricorrendo all'espedito dell'introduzione autocommentativa, Virgillito analizza la poesia di Elizabeth Barrett Browning, suggerendo una pista interpretativa della propria poesia, che si identifica come lirica d'amore, affermando che «la voce del poeta innamorato, uomo o donna che sia, è sempre voce di solitudine, di assenza, anche quando esalta il trionfo, tutto interiore, dell'estasi erotica»<sup>248</sup>. Questa definizione sigilla allora anche la poesia di Virgillito che, confrontandosi con la tradizione poetica inglese, si avvicina all'intensità erotico/mistica, che poi troviamo esplicitata proprio a partire da *Nel grembo dell'attimo* (1984).

Abbiamo accennato al momento di svolta nell'esistenza e nell'opera di Virgillito, manifestatosi con la morte di Montale che la colpì profondamente. Certo

---

<sup>247</sup> Rina Sara Virgillito, *Introduzione* a Elizabeth Barrett Browning, *Sonetti dal portoghese*, pp. XI-XV.

<sup>248</sup> Ivi, p. XXII.

questo episodio non vale interamente l'esplosione della sua visionarietà tuttavia la perdita del suo Maestro, figura ingombrante sì ma anche guida, causò una frattura a livello critico e poetico. Tutto il cammino compiuto da Virgillito, con le sue traduzioni, le letture e con l'urgenza di eventi sempre più indicibili, muta bruscamente. Già nella raccolta *Nel grembo dell'attimo*, che definiamo opera-ponte perché di fatto mostra un mutamento nei temi, nelle immagini, nel lessico e anche, graficamente, nella disposizione dei versi – che diventano calligrammi a lingua di fuoco e che, a nostro avviso, suggeriscono attraverso gli spazi bianchi la presenza/assenza dell'Amato – è presente l'incontro/scontro con l'alterità fino a un'inquietante identificazione che tuttavia si rende immediatamente indicibile:

Ora, anche se è tanto  
                        difficile,  
cercherò la tua anima  
negli anfratti pulverulenti  
                        dentro l'abisso  
all'indietro all'indietro fino  
                        all'abbarbicarsi  
dell'albero cosmico  
in te, in me forse...  
*Tu sei me, Io sono te* – ma no,  
non così, non c'è  
                        parola: tu sei  
me e l'universa  
                        caterva di miliardi  
                        a precipizio  
in fame in foia in grazia  
                        dello Spirito  
torturati dagli uomini e dai morbi  
procreati assassinati dal destino  
                        e dagli uomini  
vive labbra lucenti  
                        nel grido nel mangiare  
                        nella gioia  
                        nel pianto  
l'avevo, certo, dimenticata  
                        l'anima  
indissolubilmente incarnata  
                        fino alla morte nel tuo  
                        corpo stellare,  
la tua voce la mia  
                        inesplicabile  
                        osso delle tue ossa  
aldilà degli spettri  
                        tu ognuno io tutti  
                        finché

ci spenda il rotolio  
fumiginoso del tempo<sup>249</sup>

Sin da queste liriche ha inizio la lotta con l'Altro, gli inseguimenti, le attese, le fughe. Alcuni lemmi – abisso, albero cosmico, anima, morte – sono già presenti così come un verso che tornerà anche nelle ultime raccolte e che richiama la biblica creazione di Eva.

Tuttavia sarà in *Incarnavazioni del fuoco* che il misticismo visionario di Virgillito emergerà con forza. Il sottotesto citazionale è costituito dalla *Divina Commedia* dantesca, da una concatenazione di rimandi biblici in particolare al *Libro dell'Apocalisse* e al *Cantico dei cantici* e dunque non solo a una rivelazione tremenda ma anche al tema dell'attesa e della ferita d'amore. Le suggestioni tradotte dagli altri autori convergono nell'impianto stesso dei versi: ecco allora l'orfismo di Rilke, la classicità, il mondo ferino di Villon, e ancora Shakespeare e Barrett Browning. L'estasi è affidata alla visionarietà di Maria Maddalena de' Pazzi e all'impossibilità del linguaggio. Se non conoscessimo il contesto entro cui tali poesie sono state scritte, saremmo in difficoltà per la collocazione temporale. Virgillito avrebbe desiderato appartenere al filone delle mistiche e i processi linguistici, lessicali e la natura semiotica di certi suoi versi comporta una confusione a livello temporale. Come i mistici, anche la sua scrittura ricorrerà alle forme etimologiche e retoriche più trasgressive: l'ossimoro, la tautologia, i paradossi e le metafore, deviando in qualche modo il linguaggio, come scrive Thomas Eliot, per renderlo significativo. La metafora, allora, non diventa «un semplice ornamento o un sostituto della similitudine, essa è destinata a provocare incrementi semantici, a fornire nuove informazioni, a generare nuove conoscenze e scoperte»<sup>250</sup>, quasi a riempire a un vuoto del vocabolario.

Sono liriche piene di sangue, di respiri affannosi, di invocazioni; un continuo smagare tra il polo carnale e quello spirituale, tra inferni e paradisi. Il movimento delle liriche prevede improvvisi slanci per poi inabissarsi e sprofondare nella carne, in un delirio erotico in cui l'incontro con l'Altro è violento, spossante, non è mai rassicurante sebbene ci siano momenti di estrema beatitudine, paradisiaci, che non esitano a rivelare il loro volto più oscuro e demoniaco. La raccolta è divisa in sette

---

<sup>249</sup> *Anima* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, pp. 92-93.

<sup>250</sup> Massimo Baldini, *Elogio del silenzio e della parola. I filosofi, i mistici e i poeti*, p. 185.

movimenti e ogni poesia è un tappa di questa *via lucis* che Virgillito percorre inseguendo l'*unio mystica* tra i due amanti. Non è un soliloquio bensì un dialogo ininterrotto tra l'io poetico e l'Altro. La natura della poesia di Virgillito è sempre dialogica, sin dalle prime raccolte, dove si rendeva necessario il ricorso alle maschere – Fedra, Calipso, Euridice, Eco, Arianna e così via – per trasferire la propria visionarietà anche quando essa era ancora implicita. Nel canzoniere del 1991 si rende urgente la messa in scena di questo mondo interiore, di questo naufragio della parola che non trovava rassicurazioni nelle sperimentazioni della poesia contemporanea. Per questo motivo Virgillito guarda alle grandi figure delle mistiche, a Caterina da Siena, a Maria Maddalena de' Pazzi; quest'ultima non scelse di raccontare le proprie estasi ma furono trascritte dalle consorelle. Infatti

durante numerose estasi parlava con un invisibile destinatario, che talora si faceva interlocutore in parole da lei stessa pronunciate in nome di lui. [...] Non ricordava, non sapeva ricostruire. [...] Una parola che non ha dietro di sé un passato né davanti un futuro; senza memoria; senza tempo, se non quello che corre nella dizione. [...] È una parola che si accompagna a una gestualità accentuata [...]. Pare allora che si realizzi un linguaggio teatrale all'improvviso in uno spazio senza platea, su una scena dove lei, sola attrice, si autorappresenta come spettatrice di fatti a lei sola presenti.<sup>251</sup>

Pur consapevoli delle enormi differenze tra l'esperienza mistico-visionaria di Maria Maddalena de' Pazzi e quella di Sara Virgillito, così come della vertiginosa distanza temporale del contesto storico in cui sono immerse, tuttavia notiamo alcune analogie. Non tanto, certo, per le modalità di scrittura né per il genere delle loro opere, quanto piuttosto per un comune terreno della visione e per la stessa consapevolezza che le porta a dire, come del resto accade anche a Caterina da Siena, che quelle parole non possono appartenergli.

La poesia-*incipit* della raccolta oltre che a riecheggiare una lirica della prima silloge edita, *Euridice*, presenta un complesso verbale di derivazione dantesca, con riferimenti al *Canto dei suicidi* (*Inf.* XIII): «perché/ mi struggi perché/ mi scerpi?»<sup>252</sup>. Il testo immette in una strada incidentata, come confermano le immagini dello sterpo, della muraglia, del cordone/laccio, fino alla messa in scena di un referente di dubbia natura, un'«implacabile divinità/ degli Inferi o della celeste/ cerchia»<sup>253</sup>.

---

<sup>251</sup> Giovanni Pozzi, Claudio Leonardi (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, pp. 419-420.

<sup>252</sup> *Perché mi struggi* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 35.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

Tuttavia il viaggio iniziatico attraverso il fuoco<sup>254</sup> procede «con incontaminata/ fede»<sup>255</sup> verso quell'Unico che si sottrae alla conoscenza, tanto da rendersi necessario il delirio per «raggiungerti dove sei/ fuori/ dentro,/ invivibile verità»<sup>256</sup>. Vedremo come la forma del delirio sia importante anche per María Zambrano; in Virgillito il delirio definisce l'inesplicabilità del messaggio divino. Virgillito iscrive la propria narrazione impossibile entro le coordinate osmotiche del fuori e del dentro, del visibile e dell'invisibile, che si alternano inesorabilmente e violentemente in un sovraccarico dei segni fino a indicare un doppio itinerario, sia a livello immaginale sia a livello lessicale: alle paludi, alle acque morte degli stagni, alle nebbie fantasmatiche, alla sterilità del paesaggio si contrappone in controcanto la vena d'oro della poesia di Virgillito. Questo avviene anche a livello cromatico: al nero e al grigio si oppongono il rosso, l'oro e l'azzurro, con tutta la loro carica simbolica. Non ci sono difese contro l'avvento dell'Altro che sebbene talvolta sembra tendere il suo assedio da fuori, picchiando troppo forte «all'inferriata»<sup>257</sup>, contorcendo tutto fino alle estreme metamorfosi, travolgendo, abbagliando, bruciando tutto ciò che appartiene a un passato per rinnovare l'Amata che lo accoglie nella propria «umida/ segreta» muove anche dal di dentro. Tutto tende verso «l'oltre impossibile»<sup>258</sup>. Ma per quanto l'evento mistico sia doloroso, la poesia di Virgillito da invocazione diventa benedizione dell'Amato fino a domandare la vertigine della rivelazione:

Benedetto  
 il Dio che t'ha creato  
 il ventre che t'ha  
 imprigionato  
 accarezzato  
 espulso  
 all'ingordigia del mondo  
 benedette le dita  
 che mi sfiorano il sangue  
 invisibile  
 le visibili onde che  
 mi onduli fino al viso  
 benedetta la voce  
 con che suggi e  
 distruggi,  
 la melma che t'impriasticci al piede

---

<sup>254</sup> L'immagine della luce e dei suoi correlativi è approfondita nel Capitolo II.

<sup>255</sup> *Perché mi struggi* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 35.

<sup>256</sup> *Delirando* in *ivi*, p. 36.

<sup>257</sup> *Avvento* in *ivi*, p. 39.

<sup>258</sup> *Libera me* in *ivi*, p. 40.

la pietra  
che troppo ti somiglia,  
rupe d'Oriente – e al dosso  
il sole ti  
monta  
lucido, e ti scarmiglia<sup>259</sup>

Dunque il fuori sembra via via disfarsi per lasciare spazio al magma dell'interiorità; anche i pochi riferimenti alla geografia – Roma, Firenze, Assisi – mutano in coordinate di una mappa dell'interiorità. Questa discrasia provoca inevitabilmente una tensione tra densità e refrattarietà del verso poetico, causando un sovraccarico di segni e di immagini che materializzano le più potenti visioni. Poiché l'Altro cerca di emergere dall'infimo, dalle viscere interiori:

Dal di dentro mi  
frughi  
per esprimerti –  
parla, traversami  
dalle viscere alla mente  
che vacilla<sup>260</sup>

La parola poetica di Virgillito si fa *medium*, cassa di risonanza per «l'inacconciabile/ seme delle parole»<sup>261</sup>; ecco che allora il desiderio di fusione, che passa, a nostro avviso, attraverso la parola. Poiché l'invocazione all'Altro è quella di parlare «attraverso la mia lingua»<sup>262</sup>. Verrà fuori un balbettio, un ticchettio e questo è un altro τόπος della letteratura mistica poiché essa, oltre ad usufruire di un linguaggio insufficiente e franto, si approssima anche al balbettare. È la lingua che dimostra di «essere l'ultima realtà che mantiene le relazioni, anche la più impossibile, fra gli estremi anche i più lontani»<sup>263</sup>. La parola allora non è solo oggetto talismano per accedere all'Oltre, ma è veicolo di una «presenza insostenibile»<sup>264</sup>.

Il linguaggio di Virgillito non è onirico, non contempla le smagliature inevitabili che vengono causate talvolta dagli accostamenti violenti dei poli

---

<sup>259</sup> *Benedetto il Dio che t'ha creato* in *ivi*, p. 42.

<sup>260</sup> *Dal di dentro* in *ivi*, p. 46.

<sup>261</sup> *Ibidem*.

<sup>262</sup> *Ibidem*.

<sup>263</sup> Giovanni Pozzi, *L'alfabeto delle sante* in Giovanni Pozzi, Claudio Leonardi (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, p. 39.

<sup>264</sup> *Verso la notte di San Giovanni* in Rina Sara Virgillito, *Incarnezioni del fuoco*, p. 47.

immaginali oppositivi poiché al fondo resta una compattezza, tutto si tiene e non esiste lo scarto, sebbene l'immagine delle scorie ricorra più volte ma sono i resti di una poesia-naufragio, delle esplosioni che la materia vulcanica compie, poiché il linguaggio è, appunto, nucleare e violento. Questo non significa la perdita della tenuta fonica e semantica, nemmeno quando al linguaggio alto, modulato sulla voce di Dante, di Rilke, e sulla parola biblica, si accostano i neologismi o i lemmi pertinenti alla contemporaneità (come l'overdose):

Prenderti in overdose? Impossibile,  
sei in overdose sempre,  
ti beffi degli amanti sublunari  
delle loro sazieta e stimolazioni  
non cerchi stimoli (ci  
mancherebbe) sei  
l'oltre che si fa membra  
intercambiabili, volto  
Uno, sigillo  
se la notte ci stringe<sup>265</sup>

L'espressionismo, che caratterizza questa poesia, costruita su un solido e drammatico teatro dell'io, che si muove tra il controllo intellettuale di Rina e l'estasi di Sara, non provoca contraddizioni incoerenti. Tale procedimento sarà più evidente negli inediti dove l'inserimento di termini pertinenti la tecnologia si accosterà al linguaggio alto. Il poeta procede vivendo le «incredibili vicende/ che mutano la carne e/ lo spirito,/ invisibili inenarrabili/ non spiegabili/ non ripetibili a comando (ahimé)/ o in altro modo trasfigurabili»<sup>266</sup>. Ho sempre avuto l'impressione, leggendo e rileggendo i testi di Virgillito – delle *Incarnavazioni* e delle altre opere – osservando le varianti manoscritte, che abbia sempre tentato di percorrere due strade, sul confine tra l'una e l'altra ma tuttavia consapevole della mèta e del percorso: «non c'è altro sbocco/ né via –». L'insistenza su alcune immagini come quella del cerchio senza centro o della spirale spiega la vertiginosità del cammino visionario di Virgillito dove la mèta coincide con il punto di partenza in virtù di una fusionalità estrema. Non esistono più né vita né morte poiché «l'Amato è l'Amata»<sup>267</sup>.

L'estasi è narrata sullo sviluppo di due grandi immagini: il fuoco – approfondito nel secondo capitolo di questo lavoro – e la ferita. Quest'ultima è un

---

<sup>265</sup> *Prenderti in overdose? Impossibile* in *ivi*, p. 231.

<sup>266</sup> *Incredibili appaiono* in *ivi*, p. 51.

<sup>267</sup> *Plenilunio di primavera* in *ivi*, p. 103.

τόπος ricorrente nei testi mistici, una ferita che si apre spesso dal di dentro, come una crepa che diviene spietatamente voragine. Queste stesse categorie lessicali si ritrovano in Roland Barthes, nella cui opera, come ha osservato Cometa, emergono con forza i tratti di una mistica femminile, che ha i suoi antecedenti nella *Brautmystik*, ovvero la mistica nuziale, presente negli scritti di Hadewijch, Mechthild von Magdeburg, la quale «aveva saputo coniugare la poesia dell'amore nuziale tra l'anima e Cristo con una più ampia speculazione filosofica»<sup>268</sup>. Siamo quindi in un altro versante rispetto alla mistica speculativa di Meister Eckhart da cui fu influenzato Heidegger o dall'ateismo mistico rintracciabile in alcuni autori della letteratura tedesca. Roland Barthes si pone sullo stesso tracciato mistico di Sara Virgillito, ovvero una mistica d'amore in cui, a livello lessicale, si incontrano gli stessi motivi: l'eros, il rapimento, la ferita, il corpo. Infatti la mistica di Barthes presenta tre nodi essenziali. L'amore, dunque, come annullamento di sé, amore come ἐπιστήμη, sapere ma anche amore come gioia. Mi sembra particolarmente interessante l'analogia che si instaura tra le poesie di Virgillito e gli scritti di Roland Barthes in relazione al tema della ferita. Cometa osserva come ne *La camera chiara*, testo cardine del pensiero critico e filosofico di Barthes, «il punctum [...] la “puntura” che è possibile infliggere al proprio occhio al cospetto di un'immagine fotografica» non si discosta poi tanto dalla «ferita cui si espone il corpo della *Brautmystik* di Hadewijch o di Beatrijs van Nazareth»<sup>269</sup> o, aggiungiamo noi, dalla ferita/piaga che si apre nei testi di Sara Virgillito. Nel canzoniere del 1991 la parola si fa incarnazione – come ricorda il giovanneo καὶ ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο, *verbum caro factum est* – e dunque corpo fogliato come scrive De Certeau. Corpo, carne e dunque desiderio, estasi inesausta. Questo carattere si ravvisa soprattutto nella scrittura ovvero è la poesia, il verso, la parola di Sara Virgillito a essere ferita, incisa, tagliata. Ebbene la ferita è

ciò che si vede, ciò che si mostra quando qualcosa si incide profondamente, quando letteralmente si “taglia in due” la carne [...]. È una fessurazione (*craquelure*), una crepa (*faille*), una lacerazione che lascia il corpo inerme e attraversabile ad un tempo. Per questo i testi sulla scrittura sono totalmente ossessionati dalla ritualità del sacrificio e dalle parole dei mistici come Angelus Silesius o Ignazio di Loyola. La

---

<sup>268</sup> Michele Cometa, *Mistici senza Dio. Teoria letteraria ed esperienza religiosa nel Novecento*, p. 200.

<sup>269</sup> Ivi, p. 210.



scrittura è la *pratica* della ferita, l'in-scrizione della lettera nel corpo reale e mistico del vivente<sup>270</sup>

In Barthes la ferita d'amore è il «punctum di una fotografia» che è, a sua volta, «quella fatalità che in essa, mi punge ma anche mi ferisce, mi ghermisce»<sup>271</sup>.

Vediamo come, con un rapido *blitz* tra le pagine di *Incarnavazioni del fuoco*, Virgillito ricorre a un repertorio di verbi inerenti al ferire: fendere, forare, intagliare, lacerare, penetrare, recidere, trapassare solo per fare alcuni esempi. Così abbiamo «il sottilissimo tendaggio che/ potresti fendere»<sup>272</sup>, «la prua» che «fende gli azzurri/ contenitori del cielo»<sup>273</sup>, l'attimo che «fora/ la tenebra»<sup>274</sup>, il «lacerante/ fuoco di mezzanotte» che «intaglia la tua/ stretta/ dove non resiste roccia»<sup>275</sup>, «di velo in velo laceri/ la mia potenza che ti tiene →»<sup>276</sup>, «il tempo che seguita e/ penetra/ sempre più nel luogo/ dove ci/ ritroveremo/ in un solo accento»<sup>277</sup>, «il n u o v o/ ti penetra le ossa/ arse da Colui/ che è forte come il sepolcro»<sup>278</sup>, «penetra ogni pensabile/ materica/ ebbrezza»<sup>279</sup>, «il sole adorando/ che imbocca e/ divora – insieme/ la vita penetrando/ e i penetrati ultimi del sonno/ in noi»<sup>280</sup>, «nulla può recidere i tuoi voleri»<sup>281</sup>, «nella fame di chi vuole vederti/ trapassarti fino alle ossa»<sup>282</sup>. Allo stesso modo troviamo un vasto repertorio di immagini e verbi che rimandano alla fusione, all'insorgere, all'inabissarsi e sono quasi sempre utilizzati al tempo eternizzante del presente o dell'infinito, talvolta amplificato dal gerundio: «rischiando/ srotolando/ sventando/ ripari e lame ti/ fai/ piaga che fissa –/ fra costa e costa –/ il tuo/ avversario senz'ali»<sup>283</sup>. Appare del tutto assente il tempo passato così come il futuro, poiché nella poesia di Virgillito c'è posto solo per l'*hic et nunc* dell'istante. Anche in Virgillito, così come nelle altre autrici, in particolare penso ad Emily Dickinson, le visitazioni avvengono in una luce folgorante dentro le stanze:

---

<sup>270</sup> Ivi, p. 216.

<sup>271</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris 1980; trad. it., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 28.

<sup>272</sup> *Sulla soglia m'attendi* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 89.

<sup>273</sup> *Risvegliati Amore* in ivi, p. 206.

<sup>274</sup> *Il giorno si modifica* in ivi, p. 212.

<sup>275</sup> *Inseguita da suoni* in ivi, p. 57.

<sup>276</sup> *Nulla diviene tutto* in ivi, p. 108.

<sup>277</sup> *Dal di dentro mi frughi* in ivi, p. 46.

<sup>278</sup> *È inutile* in ivi, p. 125.

<sup>279</sup> *Vento* in ivi, p. 144.

<sup>280</sup> *Ti partorirò nella gioia* in ivi, p. 201.

<sup>281</sup> *Dell'amoroso balbettio* in ivi, p. 186.

<sup>282</sup> *Rivelati anima* in ivi, p. 43.

<sup>283</sup> *Eros II* in ivi, p. 121.

Nell'inaudita ressa  
     degli attimi –  
 il ritmo c'è ma non si vede –  
     ti sveli come fòlgore  
     nelle mie stanze  
     che senza conoscerti  
         ti accolgono  
     senza saperlo  
         s'arrendono  
     al tuo piombare  
         inaccessibile  
 in arruffio di penne  
     all'aria, riso, lacrime<sup>284</sup>

Virgillito attua, potrei azzardare con una definizione, una filologia dell'anima,  
 dell'intimo che passa attraverso la parola visionaria, luminosa, potente che si arrende  
 alla potenza dell'evento divino:

Con incredibile forza  
     entri  
     dolcissimo ospite  
 non si sa più  
     quale  
     anfratto o liscia  
     superficie  
     sia  
 ancora mia – o tua – o quando  
     il tuo corpo, il mio,  
     in un solo  
     impasto una sola  
     estesa inestensione di  
     stupefatte intime voci  
     veglia, respira<sup>285</sup>

La fusione è tale per cui le due entità sono inscindibili eppure l'anima è  
 consapevole dell'insondabile distanza tra se stessa e l'Amato. È necessario pertanto  
 andare oltre i segni e dare corpo alla «narrazione impossibile»<sup>286</sup>. Alla fine del  
 canzoniere si ha come l'impressione che il linguaggio non sia adeguato alla  
 grandezza dell'evento da narrare e il poeta si dibatte «in reti di parole» poiché è  
 impossibile «dialogare con te/ che muovi/ la mia voce»<sup>287</sup>. La lotta con l'angelo,

---

<sup>284</sup> *Nell'inaudita ressa* in *ivi*, p. 127.

<sup>285</sup> *Con incredibile forza*, in *ivi*, p. 174.

<sup>286</sup> *Metamorfosi I* in *ivi*, p. 177.

<sup>287</sup> *Ma si può dialogare con te* in *ivi*, p. 229.

estenuante e mai definitiva, non si adempie in una rassicurante unione, sebbene l'Uno ponga un sigillo sull'Amata, il monologo-dialogo in assenza alla fine si rivela un'«essenza/ senza parole»<sup>288</sup>. La parola si fa silenzio.

Nell'ultima raccolta edita, *L'albero di luce* (1994)<sup>289</sup> non assistiamo più alla lotta ancestrale dei due amanti, gli inferni sono quasi tutti deflagrati nella potenza luminosa dell'Altro. Le trentuno poesie rischiavano di essere piccole schegge, detriti di quella viva incandescenza che era stato il canzoniere del 1991 ma sin dal titolo il lettore si accorge che non è così. Si tratta di un io che ha subito una violenta metamorfosi eppure cerca ancora di rinascere come suggerisce la supplica alla sacerdotessa, alla dea madre, affinché le insegni a partorire se stessa, le mostri il varco per fuggire dalla propria caverna interiore. Nei manoscritti preparatori alla raccolta le poesie sono quasi il doppio, ma il lavoro di limatura conferma, ancora una volta, la sopravvivenza della sorveglianza di Rina sull'esplosività dell'evento visionario. Guardando rapidamente ai titoli delle poesie non scelte per l'edizione finale si possono trovare ancora i temi che accompagnano tutta la scrittura di Virgillito da *Incarnavazioni del fuoco* in poi e dunque il buio/luce, l'oro, la folgore, i notturni, le liquefazioni, l'inferno e il paradiso fino a trovare un gruppo di poesie datate dicembre 1991 con il titolo enigmatico *Il Segreto dello Sposo* poi revisionate a più riprese. Qui Virgillito appunta una riflessione, come si evince anche dagli esergo posti sui materiali preparatori a *L'albero di luce*, sull'unione sacra tra uomo e donna, intuendo una specularità tra il racconto della Creazione in *Genesi* e la definitiva unità dei due esseri, aggiungendo che nel conciso testo di *Genesi* 2, 4 si leggono le parole del primo uomo alla vista della donna creata: «Allora l'uomo disse: “Questa volta essa è carne dalla mia carne e osso dalle mie ossa. La si chiamerà donna perché dall'uomo è stata tolta”»<sup>290</sup>. In queste prime parole, Virgillito scorge un prototipo del *Cantico dei Cantici* così come in un frammento del *Simposio* di Platone trascritto ad esergo in un altro dei quaderni preparatori per la raccolta, accostato al frammento di *Genesi* 1, 17 – «Dio creò l'uomo a sua immagine, a immagine di Dio lo creò, uomo e donna lo creò»<sup>291</sup> – e a una citazione dal *Cantico dei Cantici* «...perché forse è l'amore è come la morte». Tra questi due rimandi biblici, Virgillito riporta un passo

---

<sup>288</sup> *Nel tumulto* in *ivi*, p. 230.

<sup>289</sup> Rina Sara Virgillito, *L'albero di luce*, con quattro tritici di Silva Felci, una microintroduzione di Ernestina Pellegrini e una postfazione di Marco Lorandi, El Bagatt, Bergamo 1994.

<sup>290</sup> *Genesi*, 2, 4-9.

<sup>291</sup> *Genesi*, 1, 17.

da Platone: «τοῦτο ὁ πάλαι ἄρα ἐπεθύμει, συνελθὼν καὶ συντακεῖς τῷ ἐρωμένῳ ἐκ δυοῖν εἰς γενέσθαι. τοῦτο γάρ ἐστι τὸ αἴτιον, ὅτι ἡ ἀρχαία φύσις ἡμῶν ἦν αὕτη καὶ ἤμεν ὅλοι· τοῦ ὅλου οὖν τῆ ἐπιθυμίας καὶ διώξει ἔρωσ ὄνομα»<sup>292</sup>. L'amore dunque come desiderio di congiungersi e tornare all'intero: questa polarità così forte è espressa in tutto il macrotesto di Virgillito, per cui vale ciò che scrive De Certeau a proposito del mistico:

È mistico colui o colei che non può arrestare il cammino e che, con la certezza di ciò che manca, sa di ogni luogo e di ogni oggetto che non è questo, che qui non si può risiedere né contentarsi di quello. Il desiderio crea un eccesso. Eccede, passa oltre e perde i luoghi. Fa andare più lontano, altrove. Non abita da nessuna parte. È abitato.<sup>293</sup>

Allora la raccolta, nella sua veste rossa e nella sua forma minuta, lascia pensare a un distillato della poesia, a un intaglio nella noce del mandorlo. In alcuni passi ricorda le atmosfere bizantine, come avviene nelle liriche di Cristina Campo o di Else Lasker-Schüler. Anche in questa ultima raccolta l'esperienza si muove tra l'«Adesso e il Sempre»<sup>294</sup> e il linguaggio si fa eccedenza simbolica: ecco allora il ricorso al rafforzamento degli aggettivi – «stracarica/ superabbacinante»<sup>295</sup>, «straripante»<sup>296</sup>, «straboccante»<sup>297</sup> – di fronte all'«amorosa/ vertigine»<sup>298</sup>, all'«assalto»<sup>299</sup> che erompe dal vuoto. L'impossibilità del linguaggio, che porta l'io poetico a desiderare il ritorno alla forma angelica pre-umana, mostra l'incontenibilità di questa unione. Tutto si dissangua e deflagra, come vedremo negli approfondimenti di luce e acqua.

In molti passi la poesia di Virgillito rivela delle forti assonanze con i versi di Dickinson, che stava traducendo e studiando proprio in quegli ultimi anni; versioni pubblicate postume e non ancora licenziate dall'autrice. La poetica di Emily Dickinson, lo abbiamo accennato, tendeva all'esattezza del verso, alla cancellazione della propria individualità per giungere al tutto, al pieno. Sonia Giorgi racconta che

---

<sup>292</sup> Πλάτων, Συμποσίον 192, 7-10; trad. it. di Franco Ferrari: «[...] quello che da tempo agognava, e cioè congiungersi e fondersi con l'amato per diventare una cosa sola. E la ragione è appunto che la nostra natura originaria era quella, ed eravamo interi. Dunque al desiderio e alla ricerca dell'intero si dà nome amore» in *Simposio*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto, traduzione e note di Franco Ferrari, Rizzoli, Milano 1997, pp. 148-149.

<sup>293</sup> Michel De Certeau, *Fabula mistica, XVI-XVII secolo*, p. 353.

<sup>294</sup> *Dall'orlo del letargo* in Rina Sara Virgillito, *L'albero di luce*, p. 33.

<sup>295</sup> *Oltre lo specchio* in *ivi*, p. 47.

<sup>296</sup> *Pianta* in *ivi*, p. 44.

<sup>297</sup> *Al caffè* in *ivi*, p. 43.

<sup>298</sup> *La verità* in *ivi*, p. 36.

<sup>299</sup> *Ibidem*.

in pochi sapevano del nuovo progetto di traduzione di Sara Virgillito; il lavoro serrato andava dall'ottobre 1995 al gennaio 1996, mancava la redazione finale: cinque preziosi taccuini in cui si nota una predilezione per i testi brevi. L'ultima poesia di questa raccolta è stata anche l'ultima a cui la Virgillito ha lavorato prima della morte, datata 5 maggio 1996 e l'ora 4.30 del mattino. E si trova su un quadernino di poesie della poetessa accanto a poesie autografe coeve.

Marisa Bulgheroni nella prefazione al volume delle poesie tradotte dalla Virgillito traccia un profilo di questa grande poetessa traduttrice, trovando assonanze tra la poesia dell'una e dell'altra, notando come le traduzioni di Virgillito testimoniassero

un estremo *work in progress*, rapido, folgorante, in corsa con la vita stessa. Forse, se fosse vissuta, l'autrice non avrebbe mai voluto o potuto staccarsi da questi testi, fino a licenziarli per la stampa, tanto doveva sentirli suoi, intimi e segreti, aperti a revisioni e a varianti, a invenzioni dell'ultima ora, come le poesie – inedite – che negli stessi mesi andava componendo.<sup>300</sup>

“Con testo a fronte” si direbbe per utilizzare un'immagine caproniana: nei taccuini del lavoro di traduzione dei versi di Dickinson, la compresenza delle poesie di Virgillito confermano il legame simbiotico tra le due voci. Il compito del critico, dunque, diviene atto chirurgico necessario per individuare quale testo appartenga al traduttore e quali siano, invece, i versi tradotti e scindere così le due voci. Nonostante la poesia di Dickinson e quella di Virgillito sembrino fagocitarsi reciprocamente, la polifonia resta intatta e l'intonazione abbandona il modulo monocorde.

Continua Bulgheroni nella nota all'edizione:

Lei che nel suo tradurre aveva mirato a un'inquieta ma levigata compiutezza, sembra qui contagiata dall'enigmatico dinamismo del testo dickinsoniano – ellittico, compresso, vibrante – [...]. Rinunciando, dove le appare inevitabile, alle curvature eleganti delle sue traduzioni “europee”, spezza la propria voce nell'aderenza alla voce dell'altra, nella ricerca dell'esatta sinfonia di colloquiale, di oracolare, di colto che renda, dell'originale americano, la musica dissonante, e lasci un varco aperto all'indicibile. La vertigine di una trascrizione simultanea la incanta più che non la certezza della resa o il calcolo degli effetti. È il gioco, si direbbe, non solo la sua fedeltà alla poesia dickinsoniana – le cui regole vanno estratte, ogni volta, dal testo a furia di immedesimazioni, di prove, di costruzioni – ma la sua sopravvivenza stessa di poeta, impegnata fino alla fine in un ardito sperimentalismo.<sup>301</sup>

---

<sup>300</sup> Emily Dickinson, *Le poesie*, p. XXII.

<sup>301</sup> Ivi, XXII–XXIII.

È pur vero che sono presenti in entrambe gli stessi lemmi: la rosa, la fiamma, il vuoto, l'ape, l'abisso, rivisitati in chiave mistico/contemplativa. Tra tutti gli autori tradotti forse proprio Dickinson è la voce a lei più congeniale. Nonostante la distanza linguistica e l'appartenenza a un diverso contesto storico, entrambe sembrano avere un unico referente e la biblica lotta con l'angelo che così violentemente imperversa tra le pagine di Dickinson è qui resa in un esempio di altissima finezza. Abbiamo avuto occasione di ricordare le varie maschere, «facce mutevoli di un unico prisma» tra cui Virgillito «elegge la grande visionaria, in bilico tra il tempo e l'eterno. E, nella sua scelta, ne ripercorre i motivi e le tensioni, le catene d'immagini che puntano ai paradossi supremi: l'assenza/presenza, la carcerazione/libertà, la morte/rinascita».<sup>302</sup> Le ultime poesie, quelle a cui Bulgheroni fa riferimento nella nota al libro di Dickinson, sono ora edite. Sono poesie che risalgono proprio agli anni in cui Virgillito intensificò il suo lavoro di traduttrice. Se è vero, come afferma Jakobson, che «la poesia è intraducibile per definizione»<sup>303</sup>, nel lavoro di Virgillito troviamo ancora un procedimento bifido. La parola poetica e il verso tradotto germinano insieme dallo stesso nucleo, instaurando un'osmosi perfetta. La scorporazione della poesia dickinsoniana è ravvisabile anche in quella di Virgillito, la necessità di fare silenzio e vuoto per accogliere l'Altro, l'impossibilità dello scarto, la compresenza tra mondo celeste e mondo ctonio, vissute in una dimensione naturale dell'io. Poesia sapienziale che sembrava aver espresso, ne *L'albero di luce*, un definitivo congedo. Il dilagare di luce e acqua sembra aver cancellato i confini, prosciugato la fonte della poesia stessa, poiché l'io era già arrivato nella dimensione dell'Oltre, afflitto dalla nostalgia dell'*hic et nunc*, del qui e ora, nostalgia dell'amore. Per le traduzioni, Virgillito ricerca le poesie dickinsoniane in cui è più intenso e più incisivo il messaggio mistico, in un tentativo di ancorarsi ai grandi modelli poetici. La traduzione di Virgillito si mostra sensibilmente diversa dalle altre versioni d'autore, come vediamo dalla frammentazione del verso nella resa italiana che porta all'aumento della lunghezza del testo rispetto all'originale, necessaria per mantenere il ritmo sincopato dell'originale. Virgillito resta fedele al significato intimo del messaggio autoriale, non si sottrae dall'ironia tagliente di Dickinson e

---

<sup>302</sup> Ivi, p. XXIII.

<sup>303</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris 1963; trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, *Saggi di linguistica generale*, cura e introduzione di Luigi Heilmann, Feltrinelli, Milano 2002, p. 63 (I edizione italiana 1966).

traspone liberamente le inflessioni alte o oracolari dell'originale disseminando arcaismi [...] che creano stranianti effetti di contrasto. Ma, al di là delle sperimentazioni lessicali, la strategia prevalente è quella dell'ascolto teso, della ricettività divinatrice: abbandonandosi alle folgorazioni della grande poesia di Emily, Virgillito le fa proprie, trascrivendole quasi in un'arcana dettatura. [...]

Di fronte all'intraducibile, Virgillito non si arrende; si espone disarmata all'enigma; e se indugia o si arrovella sulla soluzione, non è per incertezza, ma per prolungare, nella fervida contesa con la parola, la sua lotta con l'Angelo. Estatiche e torturate, queste traduzioni postume, sembrano tracciare, in parallelo, un percorso di scintille che accompagnano l'autrice verso il buio, trasformandolo nell'ardente «tenebra/luce» di una delle sue ultime poesie.<sup>304</sup>

Le parole di Bulgheroni, che condividiamo in pieno, introducono di fatto alle ultime poesie di Virgillito, quelle rimaste a lungo inedite. Nella prima ricerca fra gli inediti è emerso un quadernino su cui Virgillito appunta un ipotetico titolo, *Diari fiesolani* e poi come sottotitolo *Dall'eremo e dal Castello*<sup>305</sup>, che mostra da subito una continuità rispetto alla poesia precedente ma anche una necessità di raccoglimento totale, sebbene questo sia sempre stato insito nel suo tracciato poetico. Il riferimento al diario suggerisce non tanto l'intenzione di etichettare la natura delle sue poesie, quanto a definirle entro un contesto autobiografico. Un'autobiografia in versi, un diario spirituale dal momento che quello privato sarà dato al rogo insieme alle lettere. Questo gesto è di estrema importanza, innanzitutto perché ha degli antecedenti nella tradizione mistica, in secondo luogo occulta nel rito antico del fuoco ogni referente della sua esperienza mistico-visionaria. Tale reticenza a lasciare traccia scritta degli avvenimenti, a mio parere, non è un gesto compiuto non solo per proteggersi o per lasciarne la trasposizione letteraria, sebbene fosse nell'intenzione di Sara Virgillito, ma anche per preservare la purezza della parola poetica. Inoltre sappiamo, dagli inediti, che aveva tentato di distillare la poesia in un codice letterario diverso ovvero attraverso abbozzi teatrali, legati alla forma dialogica. Il colloquio ininterrotto con l'amante visibile è tuttavia preservato dalle insidie del mondo esteriore e tradurre con più codici espressivi – la poesia e l'abbozzo teatrale – è stato un tentativo di trasportare qualcosa che sentiva non appartenere come se Virgillito

---

<sup>304</sup> Ivi, p. XXIV.

<sup>305</sup> Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani. giugno 1995 – Assisi – luglio. Dall'EREMO e dal Castello* in Valentina Fiume, *L'ultimo sguardo. Alcuni inediti di Rina Sara Virgillito (1980- 1982, 1995-1996)*, «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente» 4, 2015, pp. 227-278.

traducesse anche la propria esperienza, traslocandola nella dimensione del *nondove*. Commentando Rilke, si domanda che cosa sia la poesia, «ma meglio sarebbe dire la Parola» la quale «appare il mezzo per salvare con amore immenso, in un'estrema trasmutazione, questo nostro mondo visibile, fragile e provvisorio, trasfigurandolo nell'Invisibile: è ancora un aspetto della sentita unità vita/morte»<sup>306</sup>.

Nei testi dei *Diari fiesolani* non si è ancora esaurita la matrice mistica, anzi si fa più violenta e intensa, poiché racchiusa entro i luoghi della contemplazione. Da un punto di vista formale, la punteggiatura è quasi del tutto assente fatta eccezione per la dickinsoniana lineetta, intessendo in tal modo il silenzio con la parola. L'amore è ancora una ferita come indica la reiterazione dei lemmi fessura, crepaccio, solco, voragini così come gli incendi e le combustioni, le dissolvenze acquatiche e le inquietanti presenze animali. Le metafore del fondo, dell'abisso, del nulla e del vuoto generano l'angoscia dell'*annihilatio* tanto che la distinzione tra dentro e fuori non è più marcata così come le altre coppie oppositive si risolvono in una *coincidentia oppositorum*: luce/buio o buio/luce, bene/male, nulla/tutto. Poiché «là dove la realtà s'inabissa nel nulla, il nulla prende il volto di Dio, appare come Dio. [...] La nascita di Dio svela il nulla e il nulla è Dio»<sup>307</sup>.

Le celestiali fughe, le incredibili visitazioni: la via è ancora quella incendiaria, quella che scalpa l'anima come la folgore, per citare un'immagine assonantica tra l'opera di Virgillito e quella di Dickinson. La topografia tracciata è quella delle paludi, dei cimiteri, dei fiumi sotterranei e violenti, non esiste il riparo né si trovano anfratti rassicuranti poiché la teofania è tremenda e «senza sconti»<sup>308</sup>. Non è ancora decifrata l'essenza vera dell'Amato inseguito, trovato e perduto, sia esso «Démone o Dio – Angelo forse/ senz'ali»<sup>309</sup>. Tuttavia il desiderio di rinascita insorge altrettanto tenace così come l'invocazione a quella presenza/assenza che non risponde fino alla tragica consapevolezza che «la tua voce è/ silenzio»<sup>310</sup>. L'inappagato desiderio dell'Altro passa anche attraverso l'impossibilità di un contatto, di una *epistème* sebbene l'unica via gnostica sia quella erotica. L'io non ha «occhi né/ cuore aperto/ e

---

<sup>306</sup> Rainer Maria Rilke, *I sonetti a Orfeo*, p. XXV.

<sup>307</sup> Sergio Givone, *Storia del nulla*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 57.

<sup>308</sup> Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani. giugno 1995 – Assisi – luglio. Dall'EREMO e dal Castello in Valentina Fiume, L'ultimo sguardo. Alcuni inediti di Rina Sara Virgillito (1980- 1982, 1995-1996)*, p. 276.

<sup>309</sup> Ivi, p. 275.

<sup>310</sup> Ivi, p. 264.



tu nel tabernacolo/ ultrachiuso e/ inchiavardato/ apri il tuo/ libro invisibile a me/  
illeggibile»<sup>311</sup>.

L'impianto citazionale è ancora una volta rivolto ai testi biblici, in particolare ai passi della Creazione e all'Apocalisse, poiché tra morte e vita non c'è distinzione, esiste solo la totalità dell'evento ierofanico fino al suggello della «tomba di/ luce»<sup>312</sup>. Anche questo è un tratto presente fortemente nell'*èpos* mistica poiché morte e vita coincidono. La morte mistica prelude alla rinascita di un essere nuovo, il quale in realtà sembra ricondurre al punto di partenza, all'androgino pre-adamico:

Avvampa  
Sole notturno  
queste  
voglie  
di sete  
che bruciano  
di te  
senza  
saperti  
vivo in  
me in me  
che ti  
mangio e  
succhio  
e in tutta  
me stessa  
ditela  
al caos  
la creazione  
dell'uomodonna  
del tutto  
indiviso  
in noi ora  
che è senza tregua<sup>313</sup>

E subito dopo leggiamo:

nel tutto  
avvampi  
indiviso  
Sole notturno  
ripeti  
la

---

<sup>311</sup> Ivi, p. 265.

<sup>312</sup> Ivi, p. 261.

<sup>313</sup> Ivi, pp. 258-259.

Creazione  
dell'Uomodonna  
il NOI  
che è il tutto  
che è me e te  
ora – da sempre – sempre<sup>314</sup>

In *Ultime poesie*<sup>315</sup> sono presenti le liriche degli ultimi mesi di vita di Sara Virgillito dove i temi affrontati lungo tutto l'arco della sua esperienza poetica sono qui riformulati prestando attenzione soprattutto alla funzione della parola poetica e l'impossibilità di tradurre le laceranti teofanie. La parola appare interdotta, incapace di decifrare i segni e di tradurli. A sostegno delle sue ipotesi e dei suoi tentativi di affinare lo strumento della parola, le numerose postille, gli appunti presi rileggendo i filosofi, Plotino, Heidegger ma anche guardando al pensiero di Foucault, Freud fino a ricongiungersi a quello di Bonnefoy e Angelus Silesius. Nei brevissimi appunti sono leggibili anche nomi di filosofi come Givone e Marrameo in relazione alla parola filosofica e poetica. Postille, commenti, riflessioni, seppur brevi, si rivelano zattere di salvataggio, piccole illuminazioni sul valore dell'essere poeta, sulla sua disposizione naturale e sul μέλος che «lascia essere le cose/ aldilà delle parole./ le parole simulano/ non queste/ non quelle/ questa è libertà/ la poesia è esperienza della/ libertà, con/ difficoltà estreme»<sup>316</sup>. Tali affermazioni o riformulazioni di altri pensieri testimoniano il valore della ricerca di Virgillito, che non si esaurisce fino alla morte. Come si evince dalle ultime raccolte, Virgillito ha sperimentato anche il linguaggio contemporaneo, operando una commistione tra esso e quello alto della poesia, aveva persino compilato un dizionarietto privato su cui si appuntava tutti i termini della nuova tecnologia, di internet e questo è evidente nel volume delle *Ultime poesie*. Virgillito considerava *internet* – in alcune poesie gioca sulla traduzione di *net* – come un luogo misterioso e affascinante:

Precipitevolmente  
m'affondi  
fino al  
centro

---

<sup>314</sup> Ivi, p. 259.

<sup>315</sup> Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, a cura e con introduzione di Valentina Fiume, Lubrina, Bergamo 2016. Per un commento completo dell'opera rimando alla mia introduzione e anche al mio saggio di presentazione del volume: «*La notte è luce/ se vorrai*»: le ultime poesie di Rina Sara Virgillito in ATTI 2017.

<sup>316</sup> Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 128.

incandescente  
 poi  
 ti capovolgi e ti  
 dilati e tutta  
mi tieni  
entro la  
resistente  
 parete  
 che ci forma  
 e  
 in forma  
 che con me ti rinserra,  
 [contenitore unico  
 ci  
 forma  
 in forma]  
 dentro  
 lottiamo  
 nella  
 rete  
 (niente Internet)  
 che noi soli  
 costringe e compie<sup>317</sup>

Tuttavia citando Foucault e Guzzi, avvertiva il pericolo per l'uomo di diventare un elemento calcolabile poiché scegliendo su internet infinite possibilità d'essere in realtà l'uomo incapperebbe in una minaccia alla propria libertà, come si evince dalla chiusa di una poesia: «hai pigiato il mouse/ o clic,/ non so bene./ Il computer impazzito/ mi ha infilzato nelle/ righe/ illeggibili»<sup>318</sup>. L'antidoto a tale fagocitazione è la crescita libera e non calcolata delle parole. È necessario pertanto, scrive in una poesia vicina a queste pagine di appunti, «risalire all'Adamo/ primordiale»<sup>319</sup> ovvero alla parola che nomina, alla parola-corpo che crea. La parola poetica allora, come voleva Heidegger, rappresenta «il punto cieco di ogni/ parlare» e «Poesia e Filosofia/ si incontrano/ nello *status*/ paradossale/ della normalità»<sup>320</sup>.

La parola poetico-mistica di Virgillito fino all'ultimo sperimenta altri alfabeti, decifra le righe illeggibili, il «monologo –/ o dialogo –/ continua./ Che sia dialogo –/ due, non uno/ in replica/ o clonazione –/ lo dicono gli sgomenti i/ contrasti/ capricci inesplicabili/ silenzi cadute/ di tono e voce –»<sup>321</sup>. La mappa del mondo interiore si fa

---

<sup>317</sup> Ivi, p. 76.

<sup>318</sup> Ivi, p. 118.

<sup>319</sup> Ivi, p. 113.

<sup>320</sup> Ivi, p. 128.

<sup>321</sup> Ivi, p. 58.

sempre più costellata da elementi inquietanti, di coincidenze tra buio e luce, non c'è altra via e tuona una frase pronunciata a delle amiche in un tempio pieno d'acqua: "io non so amare". Ecco allora il diapason di una parola che riecheggia tra l'impossibilità del dire e la volontà della poesia; la parola mistica è e resta

l'unica via per riaccostarsi a una materia incandescente, a tentare di decifrare le tracce che essa ha impresso nell'anima. La parola trasforma l'inconoscibile in suoni, forme, immagini: pur non potendo narrare ciò che 'non può entrare nella memoria?', essa continua a lacerarsi, a morire nel farsi immagine impossibile del divino, e a rinascere nella lotta col 'buio' della luce.<sup>322</sup>

Nella luce, vedremo, prolifera subdolamente l'oscurità, obbedendo a un patto inviolabile, lo stesso che il poeta/mistico stipula con l'assenza.

Pur consapevole della profonda impossibilità del linguaggio, la sua parola assume su di sé un sovraccarico di segni, un'eccedenza simbolica, non tanto per educare o informare o spiegare alcunché, neanche per narrare infine. La parola nasce e rinasce, violentemente, pur conoscendo l'*horror vacui* entro cui avverrà tale evento, poiché sa che la morte è solo l'altro volto della vita, «unica verità in un universo il cui senso ci sfugge»<sup>323</sup>. Negli ultimi tempi, come si evince dai versi, Virgillito riflette sul difficile rapporto tra poesia e prosa, ammettendo, con rammarico forse, di non aver saputo creare qualcosa in prosa:

Devo offrirmi alla  
    sfida –  
    dicono – alla prosa,  
    nella lirica ormai  
sei brava – ma  
    il falsetto non mi si confà  
    la maschera mi stringe  
    il naso, pizzica  
e i buchi agli occhi sono  
    stretti – barcollo  
    inciampo –  
    la pietra  
imbestia e lascia scia  
maleodorante, pallida<sup>324</sup>

Fino ad ammettere che «la poesia era ed è la mia via →»<sup>325</sup>.

---

<sup>322</sup> Patrizia Lorenzi, *La scrittura della nostalgia*, «Anima», 1990, p. 75.

<sup>323</sup> «Attraverso lo specchio: Mirando Haz interpreta Dickens». Redazione dattiloscritta di appunti critici in Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 218, c. 6.

<sup>324</sup> Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 122.

Continuando le ricerche nel laboratorio poetico inesauribile di Virgillito ho trovato quella che, con molta probabilità, è l'ultima poesia, scritta il 3 agosto 1996. Questa non è presente nel volume *Ultime poesie* poiché si trova tra i quaderni delle prove in prosa, custoditi in Archivio. Una terribile visione, nell'approssimarsi della morte:

ore 16 del  
3/8/96

Uragani  
interiori  
                    (fuori  
                    minacciosi  
rombi lontanissimi che  
                    non si sa se  
                    esploseranno)  
Alza tutte le  
                    ronde  
il veliero traballa  
                    invisibili  
visibili maree di mosche  
                    selvagge  
                    pungiglioni di  
                    vespe  
non evitabili (in agguato  
                    lo shock anafilattico) –  
infilzati dentro lo  
                    sciame  
                    nero che ti vortica  
                    incontro  
forse non vespe ma  
                    api  
che di miele inscaveranno  
                    la conca  
                    dolcissima  
                    sovrana.<sup>326</sup>

La terribile visione della fine è affidata alla semantica dell'acqua e della luce che è fondamentale nella poesia di Virgillito, come vedremo nei successivi capitoli. La pericolosità della vespa, qui intesa come essere demoniaco, lascia spazio – seppur con il «forse» dubitativo – all'immagine dell'ape che, tra i suoi complessi riferimenti simbolici, è metafora evocante la dolcezza dell'avvento di Cristo che con

---

<sup>325</sup> Ivi, p. 127.

<sup>326</sup> Asfi, Fondo Rina Sara Virgillito, n. 216.

il suo miele sazia il desiderio dell'anima. Nelle liriche di Virgillito troviamo sempre un bestiario nero accostato a quello celestiale, a testimonianza della presenza del *tremendum* che rimane, nella sua duplice accezione di meraviglioso e terribile, la cifra sacra della poesia di Virgillito così come l'Altro resta il depositario ultimo della sua parola.

### 1.5 La *razón poética* di María Zambrano

La filosofía, vista desde la razón ingenua, es, como decía Hegel, el mundo al revés. La poesía, en cambio -añadía mi maestro Abel Martín- es el reverso de la filosofía, el mundo visto, al fin, del derecho. Este al fin, comenta Juan de Mairena, revela el pensamiento un tanto gedeónico de mi maestro: 'Para ver del derecho hay que haber visto antes del revés'. O viceversa.

(Antonio Machado, *Juan de Mairena*)

María Zambrano è una delle figure più complesse del panorama filosofico del Novecento<sup>327</sup>. Annarosa Buttarelli nel prologo al suo lavoro su Zambrano scrive:

più che mai, più che altrove, più che per altre e altri autori, avverto imporsi con forza il pur sempre invalicabile problema del come si può leggere una grande filosofa come María Zambrano (Vélez-Málaga 1904 – Madrid 1991). I suoi testi affascinano facilmente e riescono a suscitare, altrettanto facilmente, una calda ammirazione in lettori e lettrici che diventano, in breve, devoti frequentanti della sua vasta produzione [...]. È senz'altro un merito della particolare e inimitabile qualità della scrittura filosofica di María Zambrano quello di suscitare adesione e devozione, ma il frequente passaggio al livello poetico, metaforico, o addirittura onirico, rischia di trascinare chi

---

<sup>327</sup> Per un profilo bio-bibliografico completo si rimanda ai seguenti volumi: Carlo Ferrucci, *Le ragioni dell'altro. Arte e filosofia in María Zambrano*, Dedalo, Bari 1995; Armando Savignano, *María Zambrano. La ragione poetica*, Marietti, Genova-Milano 2004; Annarosa Buttarelli, *Una filosofa innamorata. María Zambrano e i suoi insegnamenti*, Mondadori, Milano 2004; Silvano Zucal, *María Zambrano. Il dono della parola*, postfazione di Annarosa Buttarelli, Mondadori, Milano 2009; Elena Laurenzi, *Il paradosso della libertà. Una lettura politica di María Zambrano*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

legge in un mondo ricchissimo di immagini e di immaginazione, ma senza dialogo con il mondo che abitiamo in veglia.<sup>328</sup>

La fascinazione che il lettore subisce avvicinandosi all'opera di María Zambrano è simile ad accettare la sfida del labirinto. Esistono più strade per raggiungere il cuore del dedalo filosofico di Zambrano, vie che si dipanano e si riavvolgono in più direzioni. Non possiamo sostare nelle celle biografiche o autobiografiche di María Zambrano – per cui rimandiamo alle letture critiche citate in nota – ma seguiremo un filo d'Arianna con cui prendono forma alcune immagini o lemmi in grado di condurre al centro del labirinto, di fronte a quel θυμός (*thymos*) che ha caratterizzato la sua ricerca filosofica. Partendo proprio da questo punto: forse è errato definire il percorso zambraniano entro le coordinate di una ricerca filosofica perché essa presuppone una sistematicità incontrovertibile, assiomatica, definitiva. La filosofia di María Zambrano, al contrario, si muove seguendo il ritmo del cuore, metafora che sarà al centro della sua opera, il fluire dell'acqua, sebbene avesse sempre l'impressione di essere come «un pino resinoso, legata a una brocca che perdeva acqua come la botte delle Danaidi»<sup>329</sup>. Vedremo nei capitoli successivi l'importanza dell'elemento acqueo in Zambrano, qui legato alla condanna inflitta da Zeus alle Danaidi ovvero riempire continuamente d'acqua una botte col fondo bucato. Acqua come elemento di metamorfosi e rivelazione.

Il rapporto tra filosofia e poesia è un nodo essenziale del pensiero zambraniano, come abbiamo accennato, tanto che dedica a questa tematica un'intera opera, *Filosofía y poesía* scritta durante i primi anni dell'esilio. Ritengo che questo dato non sia trascurabile poiché la condizione dell'esiliato coincide con lo sperimentare il deserto e con il momento aurorale, ovvero con due immagini estreme, antitetiche, entro le quali avviene un'intensa e irreversibile μετάνοια (*metànoia*). Da una parte il deserto, la ferita dello sradicamento, il vuoto, il nulla, la *noche oscura*, dall'altra l'aurora, la serpe della vita, la fiamma. Zambrano afferma che

---

<sup>328</sup> Prologo. *Leggere una filosofa innamorata* in Annarosa Buttarelli, *Una filosofa innamorata. María Zambrano e i suoi insegnamenti*, p. IX.

<sup>329</sup> «un pino resinero, con el cantarillo atado que rebosaba como el tonel de las Danaides» in *Carta n. 4: La Pièce 19 de mayo de 1974. Domingo* in María Zambrano, Agustín Andreu, *Cartas de La Pièce (corrispondencia con Agustín Andreu)*, Pre-textos, Valencia, 2002, p. 38; trad. it. di Manuela Moretti, *Lettera n. 4: La Pièce, domenica 19 maggio 1974* in *Lettere da La Pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, a cura di Annarosa Buttarelli, introduzioni di Lucia Vantini e Agustín Andreu, vol. I, Moretti & Vitali, Bergamo 2014, p. 60.

para no perderse, enajenarse, en el desierto hay que encerrar dentro de sí el desierto. Hay que adentrar, interiorizar el desierto en el alma, en la mente, en los sentidos mismos, aguzando el oído en detrimento de la vista para evitar los espejismos y escuchar las voces. [...] El vivir dentro del desierto el encuentro con patrias que lo pudieran ser, fragmentos, aspectos de la patria perdida, una única para todos antes de la separación del sentido y que la belleza.

per non perdersi, per non alienarsi, nel deserto bisogna racchiudere dentro di sé il deserto. Bisogna introdurre, interiorizzare il deserto nell'anima, nella mente, negli stessi sensi, aguzzando l'udito a detrimento della vista per evitare i miraggi e ascoltare le voci. [...] Il vivere dentro il deserto l'incontro con patrie che potrebbero esserlo, frammenti, aspetti della patria perduta, una unica per tutti prima della separazione del senso e della bellezza.<sup>330</sup>

Sul significato dell'esilio in María Zambrano tanto è stato scritto, è un punto di partenza imprescindibile per chiunque voglia comprendere la vicenda umana, filosofica e letteraria di María Zambrano.

L'esilio potrebbe allora essere considerato una categoria dell'anima, un cammino iniziatico in cui si manifesta la rivelazione dell'essere. Una dimensione privilegiata dunque, che, come ha osservato Savignano, da fatto storico diviene categoria metafisica e mistica. Un'occasione non solo per meditare sulle terribili vicende storiche contemporanee e analizzarle da un luogo altro rispetto alla storia, ma coniugando vita e pensiero – azione costitutiva della scrittura zambraliana – l'esilio diventa *ἐποχή* (*epochè*) fondamentale per il «disvelamento-rivelazione dell'essere a partire dal non-essere, da un sentire originario che sta nell'anima [...]. L'esiliato ha attraversato la dis-nascita e la de-creazione, sottraendosi all'impulso a esistere»<sup>331</sup>. Solo in tal senso l'uomo può vivere una nuova nascita, un *incipit* di vita nuova per utilizzare un'espressione dantesca cara a Zambrano. È in tale momento cruciale che Zambrano ripensa alla propria vocazione filosofia, che medita sul senso più viscerale dell'insoddisfazione provocata dalla consapevolezza che il sistema filosofico canonico entro cui lei si era inserita fosse inadeguato, prossimo alla sterilità. Zambrano non inventa allora un nuovo metodo, non traccia nuovi sentieri, semmai, a nostro avviso, volge lo sguardo verso un luogo altro, dimenticato dalla storia, obliato dal pensiero filosofico poiché temibile e in grado di sovvertire tasselli

---

<sup>330</sup> María Zambrano, *Los bienaventurados*, p. 41; *I beati*, pp. 39-40.

<sup>331</sup> Armando Savignano, *L'esilio da fatto storico a categoria metafisica e mistica* in María Zambrano, *L'esilio come patria*, Morcelliana, Brescia 2016. Per un approfondimento sul tema dell'esilio in María Zambrano, rimandiamo ai seguenti saggi e volumi: Ana Bundgård, *Exilio y trascendencia*, «Aurora», n. 8, 2007, pp. 83-89; Joaquín Verdú de Gregorio, *María Zambrano: (Cuba-Italia) Espacios del exilio*, «Aurora», n. 8, 2007, pp. 90-104; Luisa María Durante, *La letteratura come esperienza filosofica nel pensiero di María Zambrano. Il periodo romano (1953-1964)*, Aracne, Roma 2004; Fernando José Martín, *Introduzione a María Zambrano, Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, Le Lettere, Firenze 2006, pp. 5-38.



ritenuti pietre miliari di un sistema irreprensibile. Zambrano recupera un sentire originario innervato nelle pieghe stesse del tempo, dello spazio e della natura umana. Un richiamo inaudito, un desiderio di ricongiungersi alle radici e alla pienezza del sapere ancestrale. Zambrano vede dunque nell'esilio qualcosa di sacro e di ineffabile, un luogo essenziale per l'anima. È chiaro che tali considerazioni sono fatte con la dovuta consapevolezza che questa condizione-limite rappresenti anche un momento di profondo dolore per colui che è esiliato. Un po' come la meraviglia da cui si è originata la filosofia in quella oscurità della caverna platonica, con un improvviso strappo e accecamento, anche l'esiliato viene lacerato e si allontana dalla durezza della storia non per fuggire, non per nascondersi ma per poter guardare, attraverso quella che definirei una fenomenologia della distanza, il labirinto della storia. Per Zambrano diviene essenziale allora cercare, nella condizione privilegiata dell'esilio, le viscere, le radici di un'enorme sofferenza.

In questa estrema dimensione esistenziale nascono gli scritti di Zambrano, la quale – è necessario ricordarlo – ha vissuto quarantacinque anni lontana dalla patria, muovendosi tra le città e i paesi sudamericani, soggiornando a Cuba, Isola di Puerto Rico, Messico fino a giungere in Italia, a Roma, e in Svizzera presso La Pièce. All'inizio di questa sua lunghissima prova esistenziale, Zambrano in *Filosofía y poesía*, come abbiamo visto, ripercorre, sin dalla condanna dell'arte poetica da parte di Platone, il conflitto tra filosofia e poesia giungendo però a una terza via che è quella della mistica, vedendo in quest'ultima un vero compirsi del mistero dell'amore. Lungi da appiattare la profondità di tali termini, Zambrano parla dell'«idea originaria che si crea dell'amore» e che «è già mistica. Per questo è un grande errore dire [...] che l'amore mistico sia un corrispettivo dell'amore carnale tal quale si dà»<sup>332</sup>. La sopravvivenza della poesia nel Cristianesimo si ha, secondo Zambrano, proprio grazie all'opera dell'amore. L'esempio, altissimo, di coniugazione tra poesia e mistica è quello di san Juan de la Cruz e del suo *Cántico espiritual* quale fonte inesauribile di immagini e di lemmi che tornano nella scrittura di Zambrano più volte sia come *exempla* sia come innervature della sua scrittura. Oltre al tema amoroso, che ha come oggetto imprescindibile la distanza, Zambrano fa riferimento anche alla fenomenologia del desiderio. Questo tratto caratterizza

---

<sup>332</sup> «la idea primera que del amor se crea, es ya mística. Por eso es un gran error lo que tantas veces se ha dicho: que el amor místico es un trasunto del amor carnal tal y como se da» in María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 63; *Filosofía e poesia*, p. 77.

indubbiamente anche la poesia di Sara Virgillito, così come quella delle altre autrici di cui abbiamo parlato poiché

el deseo consume lo que toca; en la posesión se aniquila lo deseado, que no tiene independencia, que no existe fuera del acto del deseo. En amor subsiste siempre el objeto, tiene su unidad inalcanzable. La posesión amorosa es un problema metafísico y, como tal, sin solución. Necesita traspasar la muerte para cumplirse; atravesar la vida, la multiplicidad del tiempo.

il desiderio consuma ciò che tocca; nel possesso l'oggetto del desiderio viene annientato, dal momento che non ha alcuna indipendenza e non ha esistenza all'infuori del desiderio stesso. L'irraggiungibilità dell'oggetto d'amore lo rende incessantemente presente. Il possesso amoroso è un problema metafisico e come tale non ha soluzione. Ha bisogno di transitare nella morte per compiersi, deve attraversare la vita, la molteplicità del tempo.<sup>333</sup>

La differenza tra parola filosofica e parola poetica consiste nel fatto che la prima ricerca instancabilmente la precisione, tracciando un percorso sicuro mentre, al contrario, la seconda è irrazionale e non segna alcun sentiero. La parola della poesia vaga, persa. Sebbene entrambe condividano la stessa radice e la stessa ragione, l'una desidera essere verità, l'altra invece non pretende questo ma vuol ritornare al paradiso originario, «la parola che significa l'apertura totale di una vita per colui al quale il suo corpo, la sua carne e la sua anima, perfino il suo pensiero, servono solo come strumenti»<sup>334</sup>. La parola della filosofia definisce, la parola della poesia cerca di penetrare l'inesprimibile.

Nel 1950 Zambrano pubblica *Hacia un saber sobre el alma*<sup>335</sup>, volume che raccoglie scritti risalenti al periodo intercorso tra il 1933 e il 1944 e dunque alcuni sono coevi a *Filosofía y poesía*. Usciti in rivista e poi inseriti nel volume, i saggi di *Hacia un saber sobre el alma* hanno al centro, ancora una volta, la discussione del rapporto tra le due forme di ragione, quella mediatrice e quella poetica che hanno guidato, confessa Zambrano, tutta la sua attività filosofica se «di questo si è veramente trattato, far filosofia, dato che una costante della mia vita è stata quella di sottopormi alla prova della rinuncia alla filosofia»<sup>336</sup>. Sono tre i momenti in cui

---

<sup>333</sup> Ivi, p. 65; ivi, p. 78.

<sup>334</sup> «la palabra que significa la apertura total de una vida a quien su cuerpo, su carne y su alma, hasta un pensamiento, sólo le sirven de instrumentos» in ivi, p. 103; ivi, p. 117.

<sup>335</sup> María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza Editorial, Madrid 2008; trad. it di Eliana Nobili, *Verso un sapere dell'anima*, a cura di Rosella Prezzo, Raffaello Cortina, Milano 1996.

<sup>336</sup> «es que ha sido así, filosofar, pues signo ha sido de mi vida el someterme a la prueba de la renuncia a la filosofía» in ivi, p. 9; ivi, p. 3.

Zambrano ha sentito l'impulso di deviare dal cammino filosofico e in questa nota esplicativa, è lei stessa a fornirci la descrizione di questi tre momenti cruciali: il primo risale al momento di avvicinamento allo studio della filosofia, quando Zambrano sentiva una forte attrazione per l'oscurità di cui parlava Zubiri e la chiarezza trasparente di Ortega y Gasset. Zambrano sentiva di appartenere al *punctum* focale della tensione polare tra queste due forze e, conseguentemente, la consapevolezza che non sarebbe mai arrivata a comprendere nulla. Tuttavia la pulsione ad abbandonare gli studi fu taciuta, rimasta a lungo segreta finché un giorno, racconta, un raggio di luce attraversò la tendina nera dell'aula in cui Zubiri stava spiegando Aristotele e lì ebbe una rivelazione, quella che definisce «la penombra toccata d'allegria»<sup>337</sup> che la spinse a continuare lo studio della filosofia. Il secondo momento invece fu quando si immerse nell'aspirazione a costruire una nuova Spagna insieme agli altri giovani. Il terzo quando rinunciò all'offerta di entrare nel Partito socialista e, tornata a casa, continuò a studiare i Pitagorici. Queste postille biografiche, ormai conosciute per coloro che si avvicinano allo studio di Zambrano, sono interessanti per comprendere il suo percorso atipico all'interno della filosofia canonica, sebbene il suo pensiero fosse nutrito dalle letture di Plotino, Aristotele, Spinoza, Max Scheler, seguendo quell' *ordo amoris* in cui non solo confluiscono tali personalità ma avvicinando ad esse, come controcanto, i poeti. Infatti alla teologia di Plotino – in cui Zambrano vedeva la nascita dei sintagmi del simbolo di Nicea, tutt'oggi presente nella liturgia, “luce da luce” e “Dio vero da Dio vero” – affianca la poesia luminosa di Lorca. Nell'immensità dell'esilio, Zambrano ripercorre le tappe del suo pensiero, attraversando quello di alcuni autori e soffermandosi su quelli a lei più affini come Max Scheler e la sua elaborazione del sapere del cuore. Zambrano traccia allora un sentiero tra anima e ragione, vedendo come l'anima sia stata legata a vari pensieri, declinati secondo i momenti storici e auspicando a una ricerca delle ragioni del cuore. Non possiamo soffermarci sulla profondità dell'elaborazione della metafora del cuore, sebbene essa sia impiegata più volte nell'opera zambraliana poiché tentiamo di seguire il filo della ragione poetica, e di individuarne caratteri e modalità. In tal senso, invece, è necessario guardare a un saggio illuminante di Zambrano che ha come titolo *Perché si scrive?* in cui esamina il rapporto tra γραφή e φωνή. «Scrivere» – afferma – «è difendere la solitudine in cui

---

<sup>337</sup> «la penumbra tocada de alegría» in *ivi*, p. 10; *ivi*, p. 4.

ci si trova»<sup>338</sup>, una solitudine preziosa, necessaria così come il silenzio e l'esilio. E se nello scrivere si tende a trattenere le parole, nel parlare esse sono liberate. Questa opposizione si basa su due diverse necessità: quando si parla, per Zambrano, significa che si ha bisogno di appagare il desiderio immediato di pronunciare le parole che abbiamo dentro e in tal senso si diventa prigionieri di ciò che è stato detto; mentre lo scrivere possiede la funzione di salvaguardare questo atto, di mettere in salvo le parole. Le motivazioni che conducono allo scrivere allora sono soprattutto quelle di voler comunicare un segreto ovvero esprimere «ciò che non si può dire a voce perché troppo vero; le grandi verità non si dicono parlando»<sup>339</sup>. Il tratto più interessante per il nostro percorso attraverso i sentieri mistici che si schiudono improvvisi nella filosofia zambraniana è proprio questo segreto insito nella parola, nell'*intimus*. Si fa strada allora nello scrittore il desiderio di rivelare tale segreto, di far sì che possa giungere agli altri e anche a lui non si rivela del tutto finché non esca dalla solitudine e da se stesso. Infatti

el hablar sólo dice secretos en el éxtasis, fuera del tiempo, en la poesía. La poesía es secreto hablando, que necesita escribirse para fijarse, pero no para producirse. El poeta dice con su voz la poesía, el poeta tiene siempre voz, canta, o llora su secreto. El poeta habla, reteniendo en el decir, midiendo y creando en el decir con su voz, las palabras. [...] el escritor lo graba, lo fija ya sin voz. Y es porque su soledad es otra que la del poeta.

la parola rivela segreti soltanto nell'estasi, fuori dal tempo, nella poesia. La poesia è un segreto parlato, che deve essere scritto per fissarsi, non per essere prodotto. Il poeta esprime con la propria voce la poesia, il poeta ha sempre voce, canta o piange il suo segreto. Il poeta parla, trattenendo le parole nel dire, misurandole e creandole nel dire della sua voce. [...] Lo scrittore invece incide, fissa immediatamente senza voce. Perché la sua solitudine è diversa da quella del poeta.<sup>340</sup>

Ecco che ci ritroviamo, nuovamente, nella sfera semantica della poesia, del suo valore alto e sacro, poiché è proprio «la poesia originaria [...] il linguaggio sacro»<sup>341</sup> che possiamo conoscere. Ma questa parola originaria, che precede la storia, che si fa preghiera, che è pianto e canto, può essere creatrice solo quando in essa si unirà anzitutto il suo contrario, ovvero il silenzio, e al contempo con il ritmo, l'immagine e il pensiero.

<sup>338</sup> «es defender la soledad en que se está» in *ivi*, p. 35; *ivi*, p. 23.

<sup>339</sup> «lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad; las grandes verdades no suelen decirse hablando» in *ivi*, p. 38; *ivi*, p. 25.

<sup>340</sup> *Ibidem*; *ivi*, p. 26.

<sup>341</sup> «la poesía primera [...] lenguaje sagrado» in *ivi*, p. 45; *ivi*, p. 33.

Vagliando ancora le tracce genealogiche della poesia e della filosofia, Zambrano definisce i caratteri e segna l'abissale e repentina separazione delle due, ponendo però il postulato di un legame filiale tra le due ovvero «la Filosofia» è «pur sempre figlia della Poesia»<sup>342</sup>. Inoltre espone un'intuizione, a nostro avviso fondamentale e al limite della contraddizione, sostenendo che poesia e filosofia ambiscono entrambe ad essere un sistema: «il Sistema è stato la forma pura della Filosofia nella cultura occidentale moderna; ma è anche poesia»<sup>343</sup>. L'auspicabile unità tra filosofia e poesia allora si muove sulle coordinate stesse della parola e del sistema che rimanda a una compiutezza come avviene nella musica. Tale unione è identitaria in un rapporto che è simile a quello che intercorre tra il Creatore e la sua creazione. Al di là di queste due forme di pensiero sta la Religione; anche in questo caso Zambrano sottolinea la speranza che tale triade si unisca in un unico sistema. Ma affinché ciò accada esse hanno necessità di «chiarirsi mutuamente, ricevere ciascuna la luce dell'altra, riconoscere i propri dubbi, rivelare all'uomo mezzo asfissiato dalla loro discordia la propria legittimità permanente e viva; la propria unità originaria»<sup>344</sup>. Sul rapporto tra filosofia e mistica, Zambrano si sofferma nuovamente quando affronta il tema della Guida che per lei è la forma di un sapere esperienziale, poiché il potere della filosofia consiste nel liberare l'uomo dalla prigionia attraverso una conoscenza razionale e dunque intendendo la mistica come limite della filosofia. Mistica e filosofia possiedono la medesima aspirazione a trascendere la prigionia e dunque a salvarsi dalla condizione carcerante. Zambrano osserva che «il sapere dell'esperienza, per quanto sia mistico, è anteriore alla filosofia, a meno che non arrivi a negarla perché la considera non necessaria»<sup>345</sup>. Una delle guide che hanno innamorato Zambrano – per usare una sua espressione – è Giovanni della Croce. Lo abbiamo accennato e lo sottolineeremo più volte poiché la sua opera è il testo invisibile sotteso al macrotesto non solo zambranoiano ma anche delle altre autrici a cui abbiamo fatto riferimento. Ciò accade preminentemente perché nelle opere del mistico spagnolo non solo si coniugano poesia e mistica ma

---

<sup>342</sup> «la filosofía [...] pero, hija de la Poesía» in *ivi*, p. 53; *ivi*, p. 39.

<sup>343</sup> «el Sistema ha sido la forma pura de la Filosofía en la moderna cultura occidental; y es también poesía» in *ivi*, p. 54; *ivi*, p. 40.

<sup>344</sup> «aclararse mutuamente, recibir su luz una de otra, reconocer sus deudas, revelar al hombre medio asfixiado por su discordia, su permanente y viva legitimidad; su unidad originaria» in *ivi*, p. 56; *ivi*, p. 42.

<sup>345</sup> «el saber de experiencia, aunque sea místico, es anterior a la filosofía, si es que no la niega por paracer innecesaria» in *ivi*, p. 83; *ivi*, p. 63.

esse rappresentano una fonte di immagini che tornano ripetutamente nelle poesie e nelle prose delle autrici del Novecento. L'*imago princeps* è indubbiamente quella della *noche oscura*, momento in cui l'anima soccombe all'oscurità e la sua interezza si «dissolve e si scompone in quell'abbandono totale». In Giovanni della Croce, così come nei mistici ortodossi, il dissolvimento dell'intelletto corrisponde a quello dell'essere poiché «l'essere stesso si trascende per dis-farsi, per dis-nascere in quella realtà ultima e suprema che l'intelligenza pura situò “al di là dell'essere e dell'essenza”. Realtà suprema che trascende ogni bene e ogni idea, spazio infinito in cui inabissarsi e disnascere»<sup>346</sup>. In Giovanni della Croce, Zambrano scopre quella conoscenza per amore che è per lei un metodo vero e proprio e anche la forma più esatta per la propria concezione di *razón poética*. Le radici del suo pensiero si innestano proprio nella terra natia e dunque nella mistica e nella poesia spagnola. La mistica di Giovanni della Croce è stata definita *mistica chiara* ovvero della creazione, ove si ritrovano figure retoriche e τόποι stilistici legati al desiderio amoroso. Nella sua testimonianza letteraria la poesia arriva a dire quello che non si può enunciare e dal momento che la verità è la vita, vita nell'amore.

La formazione filosofica di Zambrano è stata altresì costellata di maestri e guide importantissimi – Ortega, Zubiri, Unamuno – e tuttavia si incammina in un sentiero tutto suo. Dal pensiero di Ortega, per esempio, si distanzia proprio sul significato di *razón poética* dal momento che per Ortega la mistica non possedeva la stessa brama di chiarezza che invece ravvisava nella filosofia, che mira alla ἀλήθεια ovvero allo svelamento. Zambrano elabora la metafora delle viscere che corrispondono agli *inferos* dell'anima, le *entrañas* sono il luogo privilegiato, intimo e nascosto in cui il *Deus absconditus* si rivela.

Zambrano supera l'idea di ragione vitale presente in Ortega, a proposito del quale osserva:

<p>No hay renuncia, ni reducción, en el programa que Ortega se traza al emprender el vuelo de su pensamiento. Y así ha de atravesar, como el platónico, la poesía [...]. La transparencia será la aspiración suprema, la meta de este género de filosofar. [...]</p>	<p>Non c'è rinuncia né riduzione nel programma che Ortega si traccia iniziando il volo del suo pensiero. E così deve passare, come è stato per il pensiero platonico, dalla poesia [...]. La trasparenza sarà la massima aspirazione,</p>
--	---

---

<sup>346</sup> «el ser mismo se trascienden para deshacerse, para desnacer en esa realidad última y suprema, a quien la inteligencia pura situó “más allá del ser y de la esencia”. Suprema realidad que trasciende todo bien y toda idea; seno infinito, donde hundirse es renacer» in *ivi*, p. 163; *ivi*, p. 138.

cuanto a la estructura del pensamiento, ese sistema que se prodiga a sí mismo. [...] ¿qué hacer para que vida y razón se entiendan? Ortega la ha perseguido hasta hallar la razón Vital, Histórica, Viviente. Que la razón se entienda a sí misma para poder entender la vida. No encuentro fórmula más fiel para expresar el programa de la filosofía de Ortega, su exigencia, su dádiva. Que la razón se disuelva a sí misma a fuerza de entenderse; que la vida se apura, para dejar, celosa, de ocultarse. Que vida y razón no se oculten la una a la otra. ¿Se podrá lograr? Y, si me asalta la duda, es una duda que no proviene del examen crítico de la mente, sino de esa congoja que nace ante la formulación de una esperanza descifrada. Pero en esto consiste, precisamente, el secreto problema de la filosofía.

la meta di questo tipo di filosofia. [...] Per quanto riguarda la struttura del pensiero, invece, quel sistema che non si trova chiuso in un libro, quel sistema che prodiga se stesso. [...] che fare perché vita e ragione si intendano? Ortega l'ha perseguita fino a trovare la Ragione Vitale, Storica, Vivente. Che la ragione intenda se stessa per poter intendere la vita. Non trovo una formula più fedele per esprimere il programma di Ortega. Che la ragione si dissolva a forza di intendersi; che la vita si mostri, per cessare, gelosa, di occultarsi. Che vita e ragione non si occultino reciprocamente. Si potrà conseguire ciò? E, se mi assale il dubbio, è un dubbio non derivante dall'esame critico della mente, ma da quell'angoscia che nasce dinanzi alla formulazione di una speranza decifrata. Ma proprio in questo consiste il segreto problema della filosofia.<sup>347</sup>

Zambrano si avvicina in tal senso più a Unamuno, il quale trovava nel misticismo spagnolo – in Giovanni della Croce e Teresa d'Avila *in primis* – l'aspirazione rigenerativa. Tuttavia Unamuno non è mistico, perché non va oltre mentre l'idea di ragione poetica in Zambrano si apre alla mistica, in cerca di un metodo che possa esprimere ciò che è indicibile e ineffabile. Unamuno, ricorda Zambrano, segue la sua religione poetica conquistando il linguaggio in cui «la parola si scioglie, gli si concede man mano che gli si rivela il suo sentire religioso, in un processo che si direbbe unico e che potrebbe essere paradigma di un carattere»<sup>348</sup>. La religione poetica di Unamuno si concretizza nella sua intera esistenza, il verbo parla all'interno dei suoi confini e tutto ciò che «resta oltre il confine ultimo, oltre il silenzio e oltre l'indicibile, da essa rivelato, alla fine come tale»<sup>349</sup>. In Unamuno si attua allora una fede nella parola che si fa dono di grazia e lotta con l'oscurità che inevitabilmente la avvolge.

Tuttavia le divergenze, metodiche e concettuali, tra Zambrano e i suoi maestri sono state viste dai critici proprio nel nuovo sentiero che si schiude nella sua opera,

---

<sup>347</sup> Ortega, filósofo español in *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona 1965<sup>1</sup>, 2002, pp. 154-156; trad. it. *Spagna, sogno e verità*, a cura e con introduzione di Giovanna Fiordaliso, Saletta dell'Uva, Caserta 2007, pp. 164-165.

<sup>348</sup> «la palabra se le desata, se le da, al írsele revelando su religioso sentir, en un proceso que se diría único y que podría ser el paradigma de un tipo» in *ivi*, p. 158; *ivi*, pp. 167-168.

<sup>349</sup> «queda más allá del confín último, del silencio y de lo indecible, por ella, al fin, revelado como tal» *ibidem*; *ivi*, p. 168.

l'aprirsi alla mistica. Non possiamo addentrarci nella questione, tuttavia si rende necessaria una rapidissima nota in merito anzitutto ricordando che alcuni critici hanno rilevato una buona dose di infedeltà in María Zambrano nei confronti della filosofia di Ortega o meglio di eterodossia: Aranguren pone la questione sulla base della diversità del linguaggio dal momento che il pensiero filosofico del maestro è innervato su idee mentre la ragione poetica della discepola è legata alle parole che giungono dall'intimo, dal dentro e non sono separabili dalle idee. Inoltre Zambrano ricorre alla formula espressiva del frammento mentre Ortega utilizza il saggio. Altri critici, come Bundgård, sottolineano il superamento della filosofia zambraniana rispetto a quella del maestro.

Un'opera fondamentale è indubbiamente rappresentata da *El hombre y lo divino*<sup>350</sup>, edito nel 1955, in cui María Zambrano ripercorre da un punto di vista filosofico, poetico, antropologico e religioso la storia dell'uomo, discendendo sino alle radici, avvicinandosi al divino. Sono pagine che, come anticipa nella prefazione, sono fuggite alle fiamme, alla distruzione totale. Sembra quasi recriminare una qualche imperfezione del testo poiché, sostiene, quando chi scrive si accorge di ciò che sta facendo perde l'innocenza e la gratuità originarie, «il cristallo si offusca o si rompe»<sup>351</sup>. Anche la scrittura di Zambrano, come quella di Virgillito, è sedimentata nel tempo presente, nell'*hic et nunc*, nel sempre. Lo scrivere senza una finalità è la miglior prova di preservare il sacro. Zambrano torna sulle questioni sollevate dall'immensità dell'esilio e tutti i frammenti della sua formazione filosofica e il suo cammino esperienziale si coniugano in quest'opera cardine dove postilla una glossa costitutiva di tutto il suo pensiero ovvero che la filosofia è la «trasformazione del sacro nel divino»<sup>352</sup>. Tale affermazione è edificata anche sulla distinzione tra sacro e divino poiché il primo è qualcosa emanato dalle radici, è «il fondo ultimo della realtà» mentre il secondo, il divino, è la manifestazione del sacro. Vagliando le varie cosmogonie, Zambrano guarda al contesto cristiano, ponendo attenzione sulla rivelazione di Dio per incarnazione. Il λόγος incarnato dunque è l'ineffabile. Secondo Zambrano

---

<sup>350</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid 1990; trad. it. di Giovanni Ferraro, *L'uomo e il divino*, introduzione di Vincenzo Vitello, Edizioni Lavoro, Roma 2001.

<sup>351</sup> «el cristal se empaña o se rompe» in *ivi*, p. 10; *ivi*, p. 6.

<sup>352</sup> «transformación de lo sagrado en lo divino» in *ivi*, p. 77; *ivi*, p. 69.



cada dios abre un camino en el arcano inicial, en el «lleno» que es originalmente la realidad que rodea al hombre. No es el vacío el que se puebla de dioses, sino al revés: es el lleno de la plenitud arcana, sagrada, el que se abre, se hace accesible a través de los dioses. Ellos abren camino y la vida humana puede desenvolverse, encontrando un hueco que es al par una guía, camino en el espacio dejado en libertad, por donde se puede transitar, ir hacia alguna parte.

ogni dio apre una via nell'arcano iniziale, in quel «pieno» che originariamente è la realtà che circonda l'uomo. Non è il vuoto a popolarsi di dèi, bensì il contrario: è il pieno della pienezza arcana, sacra, quello che si apre, si fa accessibile attraverso gli dèi. Essi aprono la strada e la vita umana può dispiegarsi trovando un solco che è nello stesso tempo una guida, una via nello spazio lasciato libero, per il quale si può transitare, andare da qualche parte.<sup>353</sup>

È proprio in quest'opera degli anni '50, scritta durante e dopo il soggiorno a Roma, che la folgorazione della presenza di Dio nella sua vita diviene ancora più accesa. In questo testo dunque Zambrano lega tutti i frammenti del suo bagaglio epistemologico, unendo parola poetica e pensiero fino al successivo *Chiari del bosco* dove l'indicibile sarà simboleggiato dal *claro*. Siamo dinanzi a una nuova filosofia, a un nuovo metodo, che non teme la contaminazione con la poesia e la mistica anche perché non giungerà mai a un ibrido, piuttosto a un unico pensiero ancipite. Zambrano resta convinta della natura bifida del cammino tra poesia e filosofia, certa dell'esistenza di alcuni momenti privilegiati, forse potremmo azzardare aurorali, in cui filosofia e mistica sono coniugate.

*El hombre y lo divino* appare come una fucina vulcanica di simboli e metafore – *la nada, el sacro, el corazón, el sueño* – che ritornano in tutte le opere di Zambrano. Inoltre la *nada*, simbolo per eccellenza nella scrittura mistica apofatica, ne *L'uomo e il divino*, quando passa attraverso le viscere, si trasforma in essere, sono queste a darle l'essere di cui soffrono, «le cose che non sono nulla, sono qualcosa quando le si patisce. Perfino il vuoto, perfino l'assenza acquista un carattere positivo e si fa simile alla presenza»<sup>354</sup>.

È a partire dalla seconda metà degli anni '50 che la filosofia poetica di Zambrano modifica le sue coordinate diventando una religione poetica e mistica. Sono gli anni che condurranno alla pubblicazione delle opere in cui il sentire mistico si intensifica, come si evince non solo dai dati biografici – Zambrano infatti visse dal 1953 al 1976 a La Pièce in Svizzera in una casa al limitare del bosco – ma anche dagli epistolari con Rivas, Simons e Andreu. Questa terza tappa del percorso

---

<sup>353</sup> Ivi, p. 236; ivi, p. 216.

<sup>354</sup> «[...] las cosas que no son nada, son algo cuando se las padece. Hasta el vacío, hasta la ausencia cobra carácter positivo y se semeja a la presencia» in ivi, p. 166; ivi, pp. 184-185;

esistenziale di Zambrano che durerà fino al ritorno in patria (1989) e poi fino alla sua scomparsa nel 1991, segnala la pubblicazione di testi cardine per il pensiero mistico di Zambrano: abbiamo già menzionato *Claros del bosque* (1977) a cui faranno seguito *Los bienaventurados* (1979) e *De la aurora* (1986), infine *Notas de un método* (1989)<sup>355</sup>. Un decennio di pubblicazioni, dunque, in cui il pensiero mistico maturato da Zambrano nel corso degli anni dell'esilio vissuti tra l'Italia, la Francia e la Svizzera, si concretizza in quella *razón poética* cercata per anni. Vedremo l'importanza di alcune immagini e metafore nei *Chiari* e in *Dell'aurora*, in particolare la luce e l'acqua come due elementi imprescindibili e incredibili agenti di trasformazione accompagnati dalla *noche oscura*. Si aprono cioè nuovi sentieri all'interno della filosofia zambranianiana ma essi non sono dei percorsi o delle strade, quanto epifanie luminose che si dischiudono improvvisamente nell'oscurità.

Rimandiamo ai capitoli successivi per una disamina delle opere di questo periodo soprattutto in relazione alle due grandi immagini presenti, luce e acqua, e anche agli studi che abbiamo nominato. Invece vorrei percorrere i *senderos* nascosti, quelli delle carte private, degli epistolari in cui Zambrano suggella il proprio ipogeo teologico, mistico e poetico sotteso al pensiero filosofico. Penso in particolare all'epistolario con Andreu che recentemente è stato argomento di convegno di studi<sup>356</sup>, a cui rimando per un'analisi esaustiva. Tuttavia sono presenti alcuni frammenti delle lettere che mi sembrano particolarmente interessanti per aprire alcuni spunti di riflessione proprio in quella segretezza della lettera. Anzitutto, come si legge nella prima lettera (La Pièce, 4 ottobre 1973), l'importanza inestimabile dell'amore poiché solo grazie ad esso il divino è in grado di circolare poiché

el amor que circula, como el Verbo, juntos los dos. Y el amor es un reyno, como sabes, no el exclusivo amor que para las gentes, comprendidas católicas y cristianas, que monopoliza el nombre. Si amor no hay en la amistad o a la inversa, si la amistad no es una fuente dentro del reyno del Amor, entonces... ¿qué amor es ese? Si fraternidad

l'amore che circola, come il Verbo, i due assieme. L'amore è un regno, come sai, e non mi riferisco all'amore esclusivo che tiene bloccata la gente, compresi i cattolici e i cristiani, e che monopolizza il nome. Se non c'è amore nell'amicizia o se, viceversa, l'amicizia non è una fonte all'interno del regno dell'Amore allora... di che amore si

<sup>355</sup> María Zambrano, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1977<sup>1</sup>, 1986; trad. it. di Carlo Ferrucci, *Chiari del bosco*, Feltrinelli, Milano 1991; *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 1990; trad. it. di Carlo Ferrucci, *I beati*, SE, Milano 2010; *De la aurora*, Tabla Rasa, Madrid 1986<sup>1</sup>, 2004; trad. it. di Elena Laurenzi, *Dell'aurora*, Marietti, Genova-Milano 2000; *Notas de un método*, Tecnos, Madrid 1989<sup>1</sup>, 2011; trad. it. di Stefania Tarantino, *Note di un metodo*, Filema, Napoli 2003<sup>1</sup>, 2008.

<sup>356</sup> Agustín Andreu et al., *Radici teologiche della filosofia di María Zambrano*, a cura di Maria Cecilia Barbetta, Moretti & Vitali, Bergamo 2018.

no hay ¿se puede amar a los padres de verdad? La fraternidad lo envuelve todo y ojalá el yugo que ponían a los esposos hubiera sido entendido así permanentemente.

tratta? Se non c'è fraternità, si possono davvero amare i genitori? La fraternità comprende tutto, e magari fosse sempre stato inteso in questo senso il giogo che un tempo mettevano agli sposi.<sup>357</sup>

I nuclei essenziali dell'epistolario ruoteranno proprio intorno alla circolazione del Verbo e al significato dell'Amore, dello Spirito, della figura della Vergine. Commentando le opere del teologo Andreu, a cui Zambrano riconosce un'intelligenza straordinaria, pur riconoscendo che nella sua brillante riflessione intorno a argomenti di profondissima levatura teologica, manca il vuoto. Figura mistica anch'esso, fondamentale per Zambrano che afferma, richiamando sia la filosofia greca attraverso una citazione da Empedocle sia il Vangelo, che

diría que un cierto vacío, un hueco lo más puro posible había de ser, lo más silencioso que te permita respirar mejor, y ordenar tus tiempos en forma que se cumpla en ti el dicho de Empédocles: repartiendo bien el logos, dividiéndolo bien por tus entrañas. Y por cuenta de la Acelga que te lleve a repetir aun sin palabras la palabra de la Ancilla: "Fiat mihi secundum verbum tuum" al Ángel que le anunciaba la entrada en Ella del Espíritu Santo. Y si me dices que esta actitud, este silencio y estas palabras se dicen de muchas maneras y que en alguna no te ha sido extraña, de acuerdo estaré.

dovrebbe esserci un vuoto, il più puro possibile, il più silenzioso, che ti permetta di respirare meglio, e ordinare il tuo tempo in modo che si compia in te il detto di Empedocle: "Dividendo bene il Logos, distribuendolo bene nelle (tue) viscere". E da parte della Acelga che ti porta a ripetere, persino senza parole, la parola dell'Ancilla: "Fiat mihi secundum verbum tuum" [Sia fatto in me secondo la tua parola] all'Angelo che annunciava l'ingresso in Lei dello Spirito Santo. E se mi dici che questo atteggiamento, questo silenzio e queste parole si dicono in molti modi e che alcune di esse non ti sono estranee, sarò d'accordo.<sup>358</sup>

Tutto si compie nel *Fiat*, dirà altrove. Vediamo come ci sia, in Zambrano come nelle altre autrici, poetesse o pensatrici, un continuo richiamo all'interstizio tra parola e silenzio, e come sia sempre più seducente il richiamo a quel silenzio che non significa, è chiaro, mutismo o rinuncia al dire. Ma è luogo, il silenzio, in cui la bellezza si schiude come un fiore – lo vedremo nei *Chiari del bosco* – e il luogo in cui la parola è custodita, come il chicco del melograno sepolto nell'oscurità.

---

<sup>357</sup> Carta n. 1: *La Pièce 4 de octubre de 1973* in María Zambrano, *Cartas de la Pièce (correspondencia con Agustín Andreu)*, vol I, p. 27; trad. it. *Lettera n. 1: La Pièce, 4 ottobre 1973* in *Lettere da La Pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, vol I, p. 47.

<sup>358</sup> Carta n. 11: *La Pièce domingo 22 setiembre*, in *ivi*, p. 67; *Lettera n. 11: La Pièce, domenica 22 settembre* in *ivi*, p. 88.

Anche con Andreu riflette sul proprio percorso, sugli insegnamenti dei suoi maestri e sul rapporto su filosofia, metafisica e mistica. Lo fa anche in virtù del significato che assumono metafore e simboli, e anche miti a cui lei ricorrerà spesso – penso soprattutto a quello di Antigone, figura cardine del suo pensiero insieme a Diotima – intendendo queste particelle retoriche che «riassumono *allo stesso tempo l'esperienza fisica e metafisica. La metafisica è empirica, la filosofia "a priori". E bisogna coniugarle entrambe*»<sup>359</sup>. Una delle pagine più belle dell'epistolario è proprio quella in cui Zambrano scrive ad Andreu «in quest'ora nera per me», trovando alcuni scritti del padre su cui meditare, in particolare su un foglio dal titolo *Il Maestro*, pensando allora di inviarglielo e di pubblicare i suoi scritti con il titolo *Memorie della contemplazione*. In questa occasione Zambrano medita sul silenzio e la parola sostenendo un legame vincolante tra i due:

es que hay algo: susurro, rumor, leve son, balbuces. Quizá un lenguaje perdido, sumergido por este nuestro tan rotundo, tan latino. Estas palabras que aspiran si es que precipitadamente no la dan, a la definición. Al Logos constructor. Y no puedo decirte palabra alguna así como respuesta y aunque no hubiera esas cartas tuyas.

il fatto è che qualcosa c'è: un sussurro, un mormorio, un suono leggero, un balbettio. Forse un linguaggio perduto, sommerso del nostro così sonoro, così latino. Queste parole, se aspirano alla definizione, non ne danno una precipitosamente. Aspirano al *Logos* costruttore. Non posso darti alcuna parola come risposta, anche se non ci fossero quelle tue lettere.<sup>360</sup>

Il balbettio, il tremore sono elementi del linguaggio mistico poiché il balbettare è «una pratica, dato che non significa banalmente spezzare la voce sulle singole sillabe, ma esitare per commozione e tremore davanti alle parole che si desidera trovare ogni volta che si è nella condizione di re-imparare a parlare per tentare di dire esperienze che hanno il sapore del nuovo inizio»<sup>361</sup>. La parola, dunque, proviene dal silenzio ed è pertanto con esso legato al tempo. Su tale rapporto, in cui si inserisce anche la poesia, Zambrano scrive un saggio dedicato alla memoria del padre Blas José Zambrano, ove constata che le discese della poesia negli inferi dell'anima dell'uomo non avvengono più dal momento che nell'abisso nasce «la parola poetica, distaccata dal tempo, e che ad esso oppone una forma, una consistenza, quasi un

---

<sup>359</sup> «resumen la experiencia metafísica y física al par. La metafísica es empírica, la filosofía "a priori". Y hay que conjugarlas las dos», in *ivi*, p. 71; trad. it. in *ivi*, p. 92.

<sup>360</sup> *Carta n. 28: 19 de noviembre [1974]* in *ivi*, p. 132; *Lettera n. 28: 19 novembre 1974* in *ivi*, p. 159.

<sup>361</sup> Annarosa Buttarelli, *Poesia madre della filosofia. Per una poesia della passività efficace* in Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, Alinea, Firenze 2002, p. 13.

corpo». Le catabasi poetiche nell'oscurità degli inferi sono state numerose fino a che la poesia non intese restarvi e dimorarvi. Eppure ogni discesa comporta una risalita e in tal senso la parola porta sempre con sé qualcosa, anche l'inesprimibile, anche l'ineffabile poiché «tutto ciò che viene detto nasce, come la luce che vediamo, da una placenta di ombra»<sup>362</sup>. Così anche la poesia proviene dagli ónfali, scrive Zambrano, ovvero dagli anfratti da cui giungono le anime di coloro che sono andati nell'Oltre. Ebbene Zambrano distingue poesia e filosofia sostenendo che quest'ultima non può dirigersi così lontano come invece fa la poesia poiché la parola poetica è comparsa prima di quella filosofia. Il merito, però, di questa filosofia è stato quello di liberare la parola separandola dalla «melodia dell'indicibile, lasciandola sola, sola con se stessa affinché proseguisse il corso del suo stesso essere; racchiudendola nel suo essere, creando il vuoto – l'orizzonte – e il silenzio. La riflessione – la “dianoia” – è il dialogo silenzioso dell'anima con se stessa»<sup>363</sup>. L'atto separatorio compiuto dalla filosofia sulla voce faceva entrare, di conseguenza, la parola dentro il visibile e dunque nella chiarezza diafana. Zambrano fa allora riferimento alla figura dell'idiota, colui cioè che non ha quasi più la parola ma nel quale qualcosa discende,

penetrándolo, inundando ese vacío, donde se forma la palabra, ese hueco donde resuena ya antes de ser pronunciada. Esa mágica gruta donde la palabra reverbera, lámpara, cristal. Y cueva oscura también, donde palabras ciegas no encuentran la salida [...] Algo ha caído en lo hondo del alma del idiota, en ese su centro y en esas sus oquedades en los lugares de la palabra, haciéndose su dueño. Un silencio, sin duda: el silencio que desciende desde los remotos cielos.

penetrandolo, inondando quel vuoto, dove si forma la parola, quella cavità dove risuona ancor prima di essere pronunciata. Quella magica grotta dove la parola riverbera, lampada, cristallo. E anche caverna oscura, dove parole cieche non trovano l'uscita [...] Qualcosa deve essere caduto nel profondo dell'animo dell'idiota, in quel centro e in quelle cavità nei luoghi della parola, e si è impossessato di lui. Un silenzio, senza dubbio: il silenzio che discende dai cieli remoti.<sup>364</sup>

L'immagine dell'idiota richiama quello del folle del villaggio, quello di cui parla De Certeau nella sua *Fabula mistica*, dove cita anche Simone Weil: «frattura,

---

<sup>362</sup> «todo lo que se dice nace, como luz que vemos, de una placenta de sombra» in María Zambrano, *España, sueño y verdad*, p. 216; trad. it. *Spagna, sogno e verità*, p. 212.

<sup>363</sup> «melodía de lo indecible, dejándola sola, a solas consigo misma para que prosiguiera el curso de su propio ser; ensimismándola en su ser, creando el vacío – el horizonte – y el silencio. La reflexión – “dianoia” – es el diálogo silencioso del alma consigo misma» in *ivi*, p. 217; *ivi*, p. 213.

<sup>364</sup> *Ivi*, p. 231; *ivi*, p. 223.

deriva, follia di discorsi esiliati da se stessi a causa di una mancanza di un Altro...»<sup>365</sup>.

In un capitolo di *Delirio y destino*, scritto negli anni '50 ma edito solo nel 1989, Zambrano parla della molteplicità dei tempi, di quella confusione che l'uomo subisce poiché non riesce a vivere in un solo tempo. Solitudine e silenzio l'hanno condotta a *desnacer* e dunque a rinascere in «diversi involucri temporali», a vivere *l'hic et nunc*, pur non sapendo – da qui la confusione – a quale tempo appartenesse. Zambrano allora fa riferimento ai mistici, i quali

lograron abstraer el tiempo casi enteramente, vivir en dos tiempos o en tres, como le sucedió a Teresa de Ávila, tan lejos que la tenía y había vuelto a pensar en ella?

Quizá porque ella, Teresa, vivió el “instante” en el éxtasis, el tiempo histórico en su acción en el mundo, entre el mundo, y vivió también el tiempo de la meditación. [...]

Ya que sólo el éxtasis, en cualquiera de sus formas, parece agotar el anhelo, la expectación de la vida humana, esa espera que cada instante del tiempo sucesivo nos trae, esa promesa desmentida cuando sólo vemos que se cumple la misma ley.

arrivarono alla quasi totale astrazione dal tempo, a vivere in due o tre tempi, come accade a Teresa d'Avila, alla quale era tornata a pensare, malgrado fosse così lontana da lei?

Forse perché Teresa visse l' “istante” nell'estasi, visse il tempo storico nella sua azione nel mondo, dentro il mondo e, insieme, il tempo della meditazione. [...]

Solo l'estasi, in una qualsiasi delle sue forme, sembra esaurire l'anelito, l'aspettativa della vita umana, quella speranza che ogni istante del tempo successivo porta, quella promessa smentita solo quando vediamo che si compie la stessa legge.<sup>366</sup>

Facciamo riferimento a questo passo di *Delirio e destino* poiché Zambrano vive la molteplicità dei tempi, prima quello dell'infanzia, ove stupore e meraviglia la iniziano alla vita, poi quello franto, terribile, intenso dell'impegno politico per la costruzione della Repubblica e poi quello felice, nonostante la desolazione dell'esilio, vissuto all'Avana. Poi ha sperimentato il tempo sommerso che si trova nelle catacombe o nelle viscere come accade a Roma, in cui compie un viaggio iniziatico fino alla contemplazione notturna del soggiorno in Svizzera. In questi saggi, pubblicati al suo ritorno in Spagna, Zambrano recupera i fili della sua speculazione mistica e filosofica, e, come conferma Elena Laurenzi nella prefazione all'edizione italiana *Le parole del ritorno*<sup>367</sup> «forse proprio in questo sentire la comunità, la convivenza, è racchiuso il nocciolo della sua vocazione filosofica, che

---

<sup>365</sup> Michel De Certeau, *Fabula mistica*, p. 51.

<sup>366</sup> María Zambrano, *Delirio y destino*, p. 133; *Delirio e destino*, p. 119.

<sup>367</sup> María Zambrano, *Las palabras del regreso*, Cátedra, Madrid 1995<sup>1</sup>, 2009; trad. it. di Elena Laurenzi, *Le parole del ritorno*, Città Aperta, Troina (EN) 2003.

fin dal suo primo scritto pubblicato, Perché si scrive, mantiene viva la tensione tra la riflessione solitaria [...] e la passione del confronto con l'altro»<sup>368</sup>. In uno di questi saggi Zambrano parla del rapporto tra parola e silenzio o meglio dei due poli del silenzio che circondano la parola e ne costituiscono il limite, «due poli nei quali il silenzio si condensa e si rivela. Poiché ci sono altre modulazioni del silenzio tra la parola e l'oltre; il silenzio irraggiungibile o mai raggiunto»<sup>369</sup>. Il polo negativo è costituito dall'impossibilità di sorgere e in tal caso il silenzio sommerge l'azione mentre il polo positivo è quello della veglia quando l'azione si risveglia. Zambrano si interroga sulla sussistenza di un sapere assoluto, slegato dall'amore, disgiunto dal potere. Qualora questa situazione accadesse, il sapere si infrangerebbe in una moltitudine di parole, rompendo il polo positivo del silenzio. Ma la parola guadagnerebbe profondità dal sapere e si compirebbe.

Dunque la parola in Zambrano si fa rivelazione, approssimazione al silenzio poiché le parole, scrive all'amica e poetessa Reyna Rivas, si formano in una grotta per poi uscire intere «come da un lungo e profondo silenzio»<sup>370</sup>. In un saggio dove commenta proprio la poesia di Rivas, Zambrano erige una sorta di autocommento. Intendendo la parola come dono e corpo scrive:

sólo quien sienta el silencio que planea sobre el mundo en esta hora de hoy, puede entrever la palabra sola. Y más aún, sólo el que haya sufrido de su ausencia, padeciendo mudez, privación, está en la situación más adecuada para ser visitado por ella. Pues la palabra, y esto desde siempre, cuando se da más puramente, revela lo que tiene de don entregado a un ser que nace mudo. [...] Y enterrada así, la palabra, por un momento, en la oscura cavidad del corazón arrastra al salir algo de su secreto, que por ella se ilumina.

solamente chi sente il silenzio che discende sul mondo oggi, in questo momento, può intravedere la parola sola. E ancor di più, solo colui che ha sofferto per la sua assenza, chi è rimasto muto, spoglio, si trova nella situazione più adatta per essere visitato da essa. Poiché la parola, e questo da sempre, quando si manifesta nel modo più puro rivela il suo dono consegnato a un essere che nasce muto. [...] E così sepolta, la parola per un momento, nell'oscura cavità del cuore, quando esce porta con sé qualcosa del suo segreto che fa sì che si illumini.<sup>371</sup>

<sup>368</sup> Elena Laurenzi, *Prefazione* in *ivi*, p. 12.

<sup>369</sup> «dos polos en los que el silencio se condensa y se revela. Pues que hay otras modulaciones del silencio entre la palabra y más allá; el silencio inalcanzable o inalcanzado» in María Zambrano, *Las palabras del regreso*, p. 80; *ivi*, p. 35.

<sup>370</sup> María Zambrano, Reyna Rivas, *Dalla mia notte oscura: lettere tra María Zambrano e Reyna Rivas (1960-1989)*, a cura di Annarosa Buttarelli, trad. it. di Manuela Moretti, Moretti & Vitali, Bergamo 2007, p. 25.

<sup>371</sup> *Palabra y poesía en Reyna Rivas* in María Zambrano, *Luoghi della pittura*, a cura di Armando Savignano, Bompiani, Milano 2011, p. 618; per la traduzione italiana non abbiamo seguito quella a fronte presente nel suddetto volume ma abbiamo preferito quella contenuta nel volume del carteggio

Per Zambrano, dunque, la parola è sepolta nell'oscurità – lo vedremo meglio nel capitolo sulla luce – tuttavia ciò che dobbiamo tener presente nella discesa entro i suoi testi, così refrattari alla sistematicità soprattutto dagli anni '60 in poi, è la continua seduzione dell'origine, il richiamo di quella parola angelica riflessa nella parola umana. La scrittura di Zambrano non è visionaria come la poesia di Sara Virgillito, si avvicina certo alla liturgia di Cristina Campo ma è ancora qualcosa di diverso. Non è voce di lode, non è canto creaturale, bensì, a nostro avviso, una parola raccolta, entusiasta, pronta alla meraviglia, *ensimismada*, raccolta in sé. Formalmente, la scrittura di Zambrano si avvicina al balbettio, al tremore e dunque una scrittura quasi aforistica. Proceede per piccole epifanie, mai sciolte tra di loro ma nemmeno legate in una sigillata concatenazione sistematica. Sono piccoli sintagmi compiuti in sé, affermazioni lapidarie che hanno senso anche isolate dal resto del testo, che pur si rende necessario. Luminosità stellari, diremmo con un'immagine poetica poiché la filosofia di Zambrano accede non solo a un mondo immaginale ma anche a un linguaggio altro rispetto alla canonicità della filosofia secolare. Questo, certo, accade a livello epistemologico ma anche testuale. La parola dunque come rivelazione e incarnazione: in principio era il Verbo ma non lo hanno accolto, come gli apostoli che dormono nel Getzemani. Così Zambrano, osserva Chiara Zamboni, «riprendendo il vangelo di Giovanni, lega la parola all'amore, alla carne, ad un tempo aperto all'infinito. È la parola iniziale, donata, ricevuta»<sup>372</sup>. La parola originaria si manifesta per poi occultarsi immediatamente, tuttavia lascia una traccia come la luce aurorale resta impressa nella roccia che la trattiene. Il tessuto simbolico sotteso alla scrittura di Zambrano è cifrato dalla compresenza di suggestioni provenienti dalla mistica, dalla cabala, dai Catari, dalla poesia spagnola, dal Vangelo, dallo stoicismo e dal neoplatonismo. Inoltre, lo ricorda ancora Zamboni, anche la filosofia religiosa dell'Iran sciita islamico concorre a entrare nell'immaginario di Zambrano che corrisponde al mondo dell'Angelo. Inoltre

la dimensione immaginale, nella quale si ascolta il canto delle pietre e il sacro dei luoghi ne loro sbocciare e acquietarsi, è quella propriamente poetica. È infatti alla poesia e alla ragione poetica che Zambrano affida l'ascolto del *logos* dei luoghi, delle

---

tra Rivas e Zambrano, *Dalla mia notte oscura. Lettere tra María Zambrano e Reyna Rivas (1960-1989)*, p. 272.

<sup>372</sup> Chiara Zamboni, *Fascino del sacro e mondo immaginale* in Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 91.



cose e anche di quel non so che, che balbetta nel fondo vitale anche dei sistemi filosofici e dei teoremi di matematica.<sup>373</sup>

Le parole sono dunque innamoranti e il loro bacino immaginale è fonte inesauribile. Zambrano lavora su immagini, metafore e simboli. Della metafora, il cui etimo suggerisce proprio un trasporto, un trasferire non tanto da una parte all'altra ma attraverso, oltre, tra due poli, Zambrano sostiene che è «una forma di relazione che va al di là ed è più intima, anche più sensoriale, di quella stabilita dai concetti e dalle loro rispettive relazioni. [...] Alcune grandi metafore privilegiate, come quella della luce, del cuore, del fuoco, sono penetrate negli strati più alti del pensiero astratto e lì si sono installate, potremmo dire permanentemente, ricche di significato, inesauribili di senso»<sup>374</sup>. A proposito di questi elementi della scrittura e, anche del linguaggio, Zambrano discutendo con Andreu osserva come simboli e metafore abbiano costituito nella religione e nella liturgia la perfezione, affermando che nella tradizione René Guénon sia stato maestro in modo ineguagliabile circa la formulazione di simboli. Uno dei tratti fondamentali per Zambrano a proposito della funzione di simboli e metafore è l'idea che essi siano in grado di «trascendere le "aporie". *Le aporie della ragione e i paradossi della Vita. Tutto questo è Metodo* = via d'accesso, mete che si trascendono»<sup>375</sup>. Il linguaggio di María Zambrano è stato definito oracolare, assimilabile a quello sibillino e profetico. Un linguaggio poetico, oracolare ma non oscuro. Si potrebbe pensare che l'oracolarità della parola sia legata a una refrettarietà della chiarezza, ma in realtà, nel caso di Zambrano, «il linguaggio oracolare ha qualcosa in comune con la teoria [...] Sono le parole che fanno vedere quello che è, quando quello che è manifestato al corso spontaneo del pensiero: cioè quando quello che è acconsente a rivelarsi al pensiero umano»<sup>376</sup>. Linguaggio simbolico e mediatore che non si vede dal di fuori poiché proviene dal di dentro.

---

<sup>373</sup> Ivi, p. 101.

<sup>374</sup> «una forma de relación que va más allá y es más íntima, más sensorial también, que la establecida por los conceptos y sus respectivas relaciones. [...] Ciertas grandes privilegiadas metáforas, como la de la luz, como la del corazón, como la del fuego, han penetrado en los más altos planos del pensamiento abstracto y allí se han instalado, podríamos decir que permanentemente, ricas de significaciones, inagotables de sentido» in María Zambrano, *Notas de un método*, pp. 158-159; *Note di un metodo*, p. 121.

<sup>375</sup> «trascender las "aporías". *Las aporías de la Razón y las paradojas de la Vida. (Todo esto es Método* = vía de acceso, metas que se trascienden», *Carta n. 48: Lunes 3 de marzo 1975* in María Zambrano, *Cartas de La Pièce. Correspondencia con Agustín Andreu*, p. 197; *Lettera n. 48: Lunedì 3 marzo 1975* in María Zambrano, *Lettere da La Pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, vol. II, p. 21.

<sup>376</sup> María-Milagros Rivera Garretas, *Il linguaggio oracolare di María Zambrano* in Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 121.

L'osmosi tra dentro e fuori è presente anche in Zambrano. Allora il linguaggio è anche teologico e mistico, sebbene esso non sia eccessivo come accade per altre autrici, come per esempio per Virgillito, neanche quando ci troviamo di fronte a un testo fortemente mistico in cui sono presenti tutti gli elementi costanti nella scrittura filosofico-poetica di Zambrano – il silenzio, il terrore, l'abisso del nulla, l'ombra, il vuoto – che si fa interrogazione, dubbio, tremore:

Oh, Dios, creo en ti, te siento y me penetras. Eres el gran silencio que aquieta mis sienes, el terror que invade mi corazón, el abismo de nada donde se despeñan mis pensamientos, el vacío en que naufrago y hace brotar mi vida, mi vida, para ocultarme de ti. Mi vida basta para ocultarme del terror de tu presencia; tú estás detrás de ella, saltando a mi través. Yo sé, Señor, que te encontraría, pero tengo miedo a despeñarme por ese solo abismo de la nada del cual huyo. Todas las cosas concretas han salido de ese nada. Pero, ¿son ella? ¿Son en el fondo ella? ¿Podemos realmente vivir entre cosas, o son ellas sólo sombras? ¿Le es posible al hombre vivir entre cosas? ¿O estás se hunden cuando el hombre pretende apoyar su existencia en ellas? ¿Le es posible al hombre sólo apoyarse sobre la nada y el ente? ¿Cuántas veces la metafísica, al intentar volver sobre la verdad, sobre el qué de la vida humana se ha encontrado con el ser, con el no ser? ¿Con el todo, con la nada? ¿En su raíz con la nada, siempre con la nada?<sup>377</sup>

Un testo antico, risalente al 1933, quando ancora Zambrano non aveva maturato il sentiero mistico. Eppure sin da quel tempo, allora, si apriva in lei quel varco luminoso che chiamerà aurora.

---

<sup>377</sup> 7 de octubre de 1933 in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2014<sup>1</sup>, 2018, p. 226.

## II. LE DECLINAZIONI DELLA LUCE NELLE OPERE DI RINA SARA VIRGILLITO

### 2.1 Discorso in controluce nelle prime raccolte poetiche

Mi rendo conto che vi sto parlando  
in controluce, con questo sole al  
tramonto che accende le invetrate  
alle spalle, in modo che non mi  
potete vedere chiaramente in faccia.

(Luigi Meneghello, *Discorso in  
controluce*)

La tematica della luce, che campeggia all'interno dell'intero macrotesto di Virgillito e che costituisce il nodo essenziale di quella che si mostra come una vera e propria fenomenologia, assume un ruolo preponderante anche negli inediti conservati presso il Fondo Virgillito nell'Archivio di Stato di Firenze e ora pubblicati con il titolo di *Diari fiesolani* (2015) e *Ultime poesie* (2016). Si possono distinguere due stagioni della poesia di Sara Virgillito: la prima che si estende dalla silloge d'esordio *I giorni del sole* (1954) fino a *Nel grembo dell'attimo* (1984), opera ponte che salda in un unico grande racconto poetico questa prima fase alla seconda che nasce con il grande poema visionario *Incarnazioni del fuoco* (1991) e si conclude con *L'albero di luce* (1994). Se nella prima fase della scrittura, influenzata da un certo aroma postermetico, la luce compare sostanzialmente come elemento primigenio e naturale, che definisce i personaggi e il paesaggio – ora di pietra, ora di rovine, ora di assoluti deserti – nella seconda fase, che «senza contraddire o tanto meno rifiutare l'impronta della prima» e che si riconosce nella sua matrice di «interrogazione che va alle radici»<sup>1</sup> espletando così un'angoscia ontologica che pervade anche le raccolte precedenti, la luce assurge a ruolo fondativo della materia poetica.

---

<sup>1</sup> Rina Sara Virgillito, *Il lattice, la luce. Poesie scelte*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 2003, p. 15.

Già si configura nella prima silloge la dialettica genesiaca tra luce e ombra<sup>2</sup>, risolta poi con la resa alla propria parte d'ombra. Sebbene il titolo della raccolta preannunci una stagione luminosa della poesia di Virgillito, sin dalla prima sezione, *Maschere*, si comprende la vittoria delle tenebre sulla luce. Compaiono evocate sulla scena, le figure dei grandi miti classici per poi farle «evadere in contrade romantiche, mentre le maschere di carta sfilavano lacere, sudice, sbandate agli orli della tebaide moderna»<sup>3</sup>. Voci narrano le proprie storie notturne mantenendo intatta la forte tensione all'originaria unità, al primordiale assoluto. La poesia diviene, in tal senso, strenuo tentativo di ricomporre quella separazione, quello spacco alla radice, quella ferita insanabile ravvisabile nell'atto divino della creazione. Virgillito mette in scena dunque un teatro tragico dove per prima fa la sua comparsa una figura da sempre relegata al silenzio e all'oscurità, la quale nell'originario mito classico si fa protagonista solo di gesti. Qui le viene restituita la voce, può narrare il proprio tragico destino; il tono è quello della supplica, solenne e inquieto:

Perché mi chiami Orfeo, perché  
dai pallidi varchi  
m'attiri sovrano, all'urto  
della luce dei suoni mi vuoi  
ancora gettare?  
Abbi pietà: non ho più occhi per vederti,  
labbra per sfiorarti – ascolta – non ho che il ricordo,  
che tu mi riardi  
e già languiva, cedeva  
nell'ombra infinita.....  
Oh desideri, agonia d'attendere  
oh grida  
mute di gelosia!  
Cercarti avida e mai  
raggiungerti l'anima:  
eternamente Uno  
e Due,  
Tu ed Io, illusi  
per attimi e poi  
distolti  
ore e giorni e millenni...  
Perché perché richiamarmi?  
Lasciami; prima che il giorno mi prenda

---

<sup>2</sup> Per una ricognizione sulla luce, metafora e simbolo, si rimanda ai seguenti studi: AA. VV, *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, a cura di Michela Graziani, Firenze University Press, Firenze 2016; Xavier Leon-Dufour, *Dizionario di teologia biblica*, Marietti, Genova 2001; Pietro Rossano, Gianfranco Ravasi, Antonio Girlanda (a cura di), *Nuovo dizionario di teologia biblica*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi) 1988.

<sup>3</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione. Note per un profilo monografico* in Ernestina Pellegrini, Beatrice Biagioli (a cura di), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, p. 13.

mi plasmi di nuovo,  
guardami: sfida l'immobile  
tregua,  
se m'ami ridammi alla Morte  
che m'allontani da te,  
amore, mi disperda in eterno,  
senza più sentirti tuo, senza  
esserti più diversa,  
nel Nulla<sup>4</sup>

Tono che diventerà più deciso e violento nella lirica d'apertura del canzoniere del 1991:

Perché  
mi struggi perché  
mi scerpi  
implacabile divinità  
degli Inferi o della celeste  
cerchia?<sup>5</sup>

Notiamo qui l'indefinibilità dell'Altro, divinità implacabile, negativa o positiva a dispetto della prima poesia dove il Tu ha le sembianze attese. Figura mitica partecipe e del mondo *infero* e del mondo *supero*, Orfeo tenta di riportare alla vita l'amata. Ma Euridice sceglie l'ombra, non vuol essere gettata «all'urto/ della luce dei suoni». La sinestesia tra il campo visivo ed uditivo prelude ai dolorosi contrasti che caratterizzano la poesia di Virgillito, le valenze caravaggesche. Euridice, non più viva, ombra tra le ombre nell'Oltre, in un delirio di separatezza che la disgiunge inesorabilmente da Orfeo, il visitatore notturno. Euridice è una sonnambula che si spinge alla soglia tra essere e non essere ma non oltrepassa la porta degli Inferi. È sedotta dal Nulla, lemma conclusivo che occupa tutto un verso:

Perché perché richiamarmi?  
Lasciami; prima che il giorno mi prenda  
mi plasmi di nuovo,  
guardami: sfida l'immobile  
tregua,  
se m'ami ridammi alla Morte  
che m'allontani da te,  
amore, mi disperda in eterno,

---

<sup>4</sup> *Euridice* in Rina Sara Virgillito, *I giorni del sole*, pp. 2-3.

<sup>5</sup> *Perché mi struggi* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 35.

senza più sentirti tuo, senza  
esserti più diversa,  
nel Nulla<sup>6</sup>

Torna al primordiale e caotico magma ove regna l'indistinto e non esistono separazioni o distinzioni. La nominazione dell'atto divino della creazione è così vanificata. Il mito di Orfeo ed Euridice, radicato profondamente nell'immaginario letterario europeo tra Ottocento e Novecento, riemerge spesso nell'opera di Rilke, autore amato e tradotto da Sara Virgillito. Ed è nell'introduzione de *I sonetti a Orfeo* che troviamo il commento dell'autrice a proposito del legame tra i due:

Vita e morte sembrano compenetrarsi nel sonetto II. 13, l'unico in cui compare Euridice. [...] Qui non si dice «Guarda» – un atto di possesso – come nella poesia *Wendung*, bensì «Sii sempre morto in Euridice»: cioè accetta la sua realtà, vivi l'assenza come presenza amata nello spazio interiore, dove Essere e Non-Essere, Molteplice e Uno sono una cosa sola. Ma, nel tempo stesso: «e tu canta e sali,/ loda e risali [...] Qui fra chi esala sii, nel regno del declino,/ sii coppa tintinnante che già nel tintinno s'è infranta». È nel mondo di «qui», accolto ora con pienezza, la via del poeta. Il fragile cristallo spezzato diventa suono che vibra oltre la fine. E il mondo di qui sono anche i «rifiniti resti» e le «ottuse riserve, mute/ della Natura nel colmo» cui il poeta/Orfeo potrà ora aggiungersi «in gioia»<sup>7</sup>.

L'Euridice di Virgillito va ad inserirsi in una lunga tradizione letteraria che in vari momenti guarda alle diverse interpretazioni del mito. Non possiamo soffermarci su tutte le riscritture, ma è utile ricordare lo spostamento dello sguardo nella narrazione del mito. Accettando la lezione warburghiana e l'idea dell'evoluzione di *Pathosformeln* fino alla polarizzazione del loro senso, riteniamo che l'Euridice di Virgillito assuma una nuova configurazione rispetto al mito, ove il silenzio della donna si scontra con la grandezza del personaggio maschile a cui è riservata tutta la scena. Qui Euridice non solo prende la parola, ma sceglie di appartenere al reame delle ombre.

Anche le altre maschere che compaiono nella sezione della raccolta sono creature d'ombra. Narrano ironicamente e drammaticamente la propria storia, sulla falsa riga delle *Heroides* di Ovidio: Fedra, Alceste, Calipso, Eco, Arianna, Alcione, Persefone. Quest'ultima al centro dei misteri eleusini e orfici, dei riti iniziatici dell'antica Grecia. Kore, pupilla luminosa, viene rapita da Ade e trascinata nel

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 3.

<sup>7</sup> Rina Sara Virgillito, *Introduzione a Rainer Maria Rilke, I sonetti a Orfeo*, pp. xxx e xxxi.

mondo *infero*; il ratto produce un cambiamento repentino del mondo *supero*, così come accade nella psiche umana, stando alle osservazioni di James Hillman:

Con l'intervento di Ade, il mondo è capovolto. Il punto di vista della vita cessa di valere. Ora i fenomeni sono visti non solo attraverso gli occhi di Eros, della vita umana e dell'amore, ma anche attraverso quelli di Thanatos, le cui fredde immote profondità non hanno legame con la vita. Capovolgendo in questo modo le cose, partecipiamo al ratto perpetrato da Ade [...] La psicologia archetipica del triangolo Ade-Persefone-Demetra non si è esaurita in Grecia. [...] L'esperienza di Persefone si ripresenta in ciascuno di noi nelle improvvise depressioni, quando ci sentiamo imprigionati nell'odio, freddi, come paralizzati e trascinati via dalla vita verso il fondo da una forza invisibile, alla quale vorremmo sfuggire [...] Ci sentiamo invasi da sotto, aggrediti, e pensiamo alla morte.<sup>8</sup>

Una forza oscura che monta dal fondo, dalle viscere, da un magmatico sottosuolo, da ciò che si cela alla nostra psiche. La narrazione per frammenti del mistero dei riti iniziatici fa presupporre che il «mysterion, un dramma sacro, la cui forma non può essere alterata, perché essa non rivela né rappresenta, ma semplicemente presenta. Che, cioè, essa non rende visibile l'invisibile ma il visibile»<sup>9</sup>. La dicotomia tra visibile e invisibile si esplica attraverso l'eterna rappresaglia tra luce e tenebre, tra Kore, pupilla luminosa e Persefone, sposa degli Inferi. Diviene così figura di soglia, porta tra mondo luminoso e mondo oscuro, tra ciò che vive sulla superficie e ciò che è sepolto nei meandri oscuri dell'Ade:

Il carattere metamorfico di questa divinità risiede proprio nel suo esserci e nel suo contemporaneo non esserci, nel suo parlare con la grazia dell'altrove, anche quando l'altrove si identifica con il regno degli inferi e la direzione a cui viene costretta non è mai quella orizzontale del divenire terreno, ma quella tutta verticale della discesa e della risalita, tra luce e oscurità<sup>10</sup>.

Punto di congiunzione tra l'essere e il nulla, che «sono indiscernibili. È l'inesistenza assoluta del Nulla che fa sì che esso abbia bisogno dell'Essere, e che quindi non sia visibile, se non sotto l'apparenza di “laghi di non-essere”, di non-esseri relativi e localizzati, di rilievi o di lacune nel mondo»<sup>11</sup>. Persefone, colei che reca con sé la morte, è soglia, limine, porta che congiunge e disgiunge al contempo i

---

<sup>8</sup> James Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, Adelphi, Milano 2003, p. 66.

<sup>9</sup> Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, nottetempo, Roma 2014, p. 133

<sup>10</sup> Roberto Deidier, *Introduzione a Omero, Ovidio, Claudiano, Marino, Goethe, Swinburne, Tennyson, Ritsos, Persefone. Variazioni sul mito*, a cura di Roberto Deidier, Marsilio, Venezia 2010, p. 11.

<sup>11</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003, p. 89.

due mondi, ctonio e celeste, «la porta è tutto un cosmo del Socchiuso»<sup>12</sup>, oggetto/ luogo che si schiude a qualcosa e sigilla qualcos'altro. Così risuonano i versi di Virgillito:

La mia notte è vicina. Ora s'accende  
fra l'ombre sotterranee, Ade, il tuo serto  
sovrano, m'incanta  
senza pietà. Ah, ti videro  
un giorno questi cieli svolgararmi  
in viso, sciami  
di fiori calpestando alto ghermire  
sul cocchio il mio terrore.  
Fui donna e Dea. Per il tuo amore seppi  
le formule delle maliarde e i canti  
lunari delle vergini,  
la palude e la reggia  
occulta della vita.  
Ma poi rinacqui alla mia terra: ad ogni  
verzicare  
d'anno, mi si disserra  
la Madre;  
e l'aroma dei campi  
fioriti al mio passaggio,  
il delirio dell'acque al nuovo sole  
mi smarriscono a te. Ritorno fonte  
non tocca, allora,  
come quando ignoravo la tua forza.  
Oh non chiamarmi:  
nulla da te mi separa, se aerea  
luce mi accerchia;  
nulla da lei mi stacca, nei tuoi regni  
di roccia:  
nell'instabile forma che mi volge  
riconosci il mio viso unico, foggia  
persa agli sguardi,  
mistero che ti cerca e fugge, segno  
che fa la notte vaga e nelle selve  
dilegua, o impallidendo  
i cieli  
vince la sera<sup>13</sup>.

La luce in questa prima raccolta compare dunque nella sua accezione originaria di elemento antitetico alla tenebra; le figure qui presentate, consapevoli di appartenere al mondo delle ombre, recidono la luminosità a tal punto che l'unica seduzione è quella di ritornare all'originario magma primordiale, a quel 'prima' dove

---

<sup>12</sup> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1975, p. 257.

<sup>13</sup> *Persefone* in Rina Sara Virgillito, *I giorni del sole*, pp. 14-15.



niente era separato. Il racconto della Genesi, avvalorato dalla natura performativa del gesto divino, narra di un atto di separazione:

ἐν ἀρχῇ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν <sup>2</sup>ἣ δὲ γῆ ἦν ἀόρατος καὶ ἀκατασκεύαστος καὶ σκότος ἐπάνω τῆς ἀβύσσου καὶ πνεῦμα θεοῦ ἐπεφέρετο ἐπάνω τοῦ ὕδατος <sup>3</sup>καὶ εἶπεν ὁ θεός γενηθήτω φῶς καὶ ἐγένετο φῶς <sup>4</sup>καὶ εἶδεν ὁ θεὸς τὸ φῶς ὅτι καλόν καὶ διεχώρισεν ὁ θεὸς ἀνὰ μέσον τοῦ φωτὸς καὶ ἀνὰ μέσον τοῦ σκότους <sup>5</sup>καὶ ἐκάλεσεν ὁ θεὸς τὸ φῶς ἡμέραν καὶ τὸ σκότος ἐκάλεσεν νύκτα.

In principio Dio creò il cielo e la terra.

Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque. Dio disse: «Sia la luce!». E la luce fu. Dio vide che la luce era cosa buona e separò la luce dalle tenebre e chiamò la luce giorno e le tenebre notte.

Il «solenne imperativo divino dal forte valore performativo»<sup>14</sup>, il *fiat lux*, dà vita a una serie di separazioni: il cielo dalla terra *in primis* e subito dopo la luce dalle tenebre. La luce, creatura prima, che giunge dall'abisso, *têhôm*, il vuoto. L'atto incoativo della creazione è la Parola, *verbum* con la quale Dio (termine che compare ben trentacinque volte all'interno della Genesi e che soggiace dunque a un'affascinante cabala che riconduce tutto al numero sette) separa la vita dalla non vita, la luce dall'oscurità.

Recensendo *I giorni del sole*, Montale, estimatore primo della poesia di Virgillito, guardava al recupero di quei miti non come a una mera rivisitazione neoclassica bensì a una nuova sensibilità tutta moderna dell'autrice. Nutrita dalle letture classiche, dalla traduzione coeva degli *Epigrammi greci* scelti dall'*Antologia Palatina*, dallo studio critico della poesia di Montale e dalla traduzione di Rilke, Virgillito dà alle stampe un libro che «profuma di un certo aroma virgiliano, pur rompendo gli schemi armonici e pacificati della classicità con empiti di confessione autobiografica che fanno allargare il ritmo in ondate potenti di passione»<sup>15</sup>.

Se nella prima sezione la luce è la manifestazione della presenza dell'Altro, nella seconda, *Le stagioni*, la luce determina i confini dei paesaggi, scandisce e modula il tempo in notte e giorno ma anche nel susseguirsi delle stagioni. La luce è ancora elemento naturalistico che non solo definisce la proiezione dello sguardo sugli oggetti presenti – case, sentieri, strade – ma custodisce la memoria di un'antica

---

<sup>14</sup> Ida Zatelli, *Fiat lux: creazione e valore della luce nella Bibbia e nella tradizione ebraica antica*, in *Trasparenze ed epifanie*, p. 63.

<sup>15</sup> Ernestina Pellegrini, *Le visioni di luce di Sara Virgillito*, in *ivi*, p. 353.

traccia d'amore. Troviamo in questi versi «il motivo dell'assenza e la ricerca spasmodica delle tracce dell'amato, per cui l'intera natura si trasforma: ruscelli, alberi, prati, la luce stessa conservano il segno della presenza amata, perennemente schiva e irraggiungibile»<sup>16</sup>. Leggendo i *marginalia* dei manoscritti – gli appunti, le annotazioni a margine, i ripensamenti o le correzioni – vere e proprie tracce segrete del pensiero poetico, è possibile ricostruire la modulazione della poesia di Virgillito, quel repertorio amoroso che, se in questo esordio è ancora desiderio di disfarsi e di annullarsi, sarà ancora più deciso e vivo nelle raccolte successive. Facendo una rapida ricognizione dei verbi utilizzati da Virgillito assistiamo al comporsi di paesaggi consumati a tal punto dalla luce da trovare «silenzi senz'ombra»<sup>17</sup>, il «pianto delle aurore»<sup>18</sup> o «il lucchichio/ delle notti di maggio»<sup>19</sup>. La presenza umana è quasi del tutto cancellata, se non fosse per il dialogo in assenza di un Tu che si sottrae alla risposta. Maschere dunque, che nella seconda parte scompaiono in virtù di spazi dominati dalla notte, dalla nebbia, dalla pioggia. La luce compare come discorso in *controluce*, elemento naturale che si dilegua nel buio.

Ma è nella seconda raccolta, *La conchiglia*, che troviamo un paesaggio arido, scavato nel silenzio luminoso di assolate giornate estive o di freddi inverni. Il titolo suggerisce sin da subito la predilezione per gli spazi chiusi e segreti: la conchiglia, il guscio, i sarcofaghi a cui si contrappongono grandi scenari aperti (il mare, il cielo, la pianura). Uno spazio ambiguo – quello raffigurato dalla conchiglia – dal momento che esso induce a immaginare un rifugio, un nido, una protezione e dunque l'immobilità della percezione eppure con il movimento a spirale che la contraddistingue, la conchiglia prelude a una fuga verso il fuori. Sebbene le immagini acquitrine tendano a conferire una certa fluidità ai versi, subito si confà una concrezione a livello formale con la frequente comparsa del verbo chiudere e a livello figurativo con il richiamo a oggetti o spazi chiusi. La contemplazione del paesaggio viene interrotta da lunghe fughe nella memoria, e ogni sperato movimento si arresta nella «fissità delle pietre»<sup>20</sup>. Il tempo è il presente che si protende verso il futuro ma subito è impietrato. La luce compare come tentativo di conferire nuova

---

<sup>16</sup> «este motivo ausencia y de búsqueda constante de las huellas del amado. La naturaleza entera se transforma: ríos, árboles, prados, la luz misma conserva la huella de la presencia amada siempre esquiva e inalcanzable» in María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 64; *Filosofía e poesia*, p. 78.

<sup>17</sup> *La fine* in Rina Sara Virgillito, *I giorni del sole*, p. 27.

<sup>18</sup> *Nebbia* in *ivi.*, p. 39.

<sup>19</sup> *Tristezza* in *ivi.*, p. 43.

<sup>20</sup> *Clair de lune* in *ivi.*, p. 15.

vita agli oggetti e agli elementi naturali ma si perde nell'ombra e nella nebbia. Persino il risveglio della primavera è «come pietra»<sup>21</sup>. Quella di Virgillito è «una sintassi che ha per lessico la natura: stagioni, paesaggi, luci, vibrazioni che ne plasmano il mutamento e bruciano nell'immagine quanto residuo deteriormente naturalistico possa insidiare la descrizione, farne una 'maniera'»<sup>22</sup>. L'uomo è assente se non fosse per la costante presenza di un indefinito Tu.

La presenza luminosa non ha funzione rassicurante poiché «ancora/ ci stronca/ il sibilo il nodo la rete/ potente del giorno»<sup>23</sup>. Persino la luna abbandona il suo attributo consolatorio, «agghiaccia nel cielo fra punte/ di stelle addentate dal vento»<sup>24</sup> e la morte lascia «i suoi lunari silenzi il fosforico/ alone di perduti astri nell'iride/ che muovi ad altre luci al verde ai suoni»<sup>25</sup>. E il sole è tenebroso, oscuro, incapace di nutrire o conferire calore:

L'ombra delle tue ciglia  
oscura il prato scintillante e vivo:  
sul tepore dei fiori che spalancano  
al nuovo tempo le coppe smaglianti  
vince la nube  
delle memorie che un altro sospiro  
un altro fumo tacito confonde.

Il sole tenebroso nuovi incendi  
prepara, nuove fiaccole al torpore  
delle notti s'avvolgono e la fiamma  
ha il cupo del tuo sangue,  
denso d'astri e di morchia come il fiume  
sotterraneo dei morti<sup>26</sup>.

Stando alla mitologia greca, la divinità ancestrale Ἔρεβος è la personificazione della Tenebra e genera con la sorella Νύξ (Notte) il giorno Ἡμέρα e Ἄιθήρ (Etere, cielo superiore dove risiede la luce più pura). Dunque l'oscurità, oltre a essere genitrice di figure legate al mondo ctonio come Caronte, le Moire e il Sonno, è anche madre della luce. Le liriche di questa seconda prova poetica di Virgillito sono costruite attraverso l'alfabeto del buio e la luce, quando compare, è «raggio/ dritto su boschi deserti in intrico/ di siderei coralli/ e rupi d'aria, favoloso polo/ e fisso, luce di

---

<sup>21</sup> *Acqua chiusa* in *ivi*, p. 21.

<sup>22</sup> Rina Sara Virgillito, *Il lattice, la luce. Poesie scelte*, pp.7-8.

<sup>23</sup> *Al sonno* in Rina Sara Virgillito, *La conchiglia*, p. 19.

<sup>24</sup> *Clair de lune* in *ivi*, p. 15.

<sup>25</sup> *Il tuo tempo felice...* in *ivi*, p. 35.

<sup>26</sup> *Erebos* in *ivi*, p. 31.

grandi radure/ al di là delle voci, dell'ultimo/ fuoco»<sup>27</sup>. Sebbene siano invocate le immagini vitali della danza, della «dorata/ sarabanda di fiori» che «si sgroviglia»<sup>28</sup> o luminosità come le «iridi ellittiche,/ il fuoco delle sfere/ e i cristalli fulminei delle celle/ che le meteore sfiorano, il danzante/ fiotto del vuoto»<sup>29</sup>, ad esse si contrappongono le tracce oscure della morte, del disfacimento sebbene descritte con un linguaggio levigato e una musicale dolcezza. Alle stelle sono specularmente opposte le «piaghe della luna/ spettrali, il gemito/ d'altre ali che battono ai capelli,/ le Gòrgoni immortali che all'angoscia/ dell'albero dei sogni saccheggiato/ scagliano serpi»<sup>30</sup>. Eppure una «speranza si annida là dove la fine si lega all'inizio, in perenne evoluzione e metamorfosi»<sup>31</sup> disegnata dalla mano di una bambina che volge lo sguardo all'Orsa nel novilunio. Tutto si blocca in un silenzio pietrificante, dimora di un fallito tentativo di catturare l'istante:

Perché  
non so catturare  
uniti  
il gorgoglio dei fiori, pigro  
nell'annebbiato mattino – e il sospiro  
che mi viene da più lontano,  
e io l'inseguo per valli profonde  
a capo chino  
assorta solo a quel richiamo?  
perché  
tu che sei qui con le membra  
e gli occhi e la voce  
di quando tenero parlavi,  
e fra me e te gli sguardi tessevano così fitto da scurire il sole,  
se t'afferro, ecco, non duri  
ti svuoti  
come fibra nel fuoco o mulinello  
di polvere  
nel guscio morto dell'estate?<sup>32</sup>

Tuttavia è ne *I fiori del cardo*, «le poesie che Sara chiama privatamente “dell'attesa”» e che si mostrano come «il libro più denso di nebbia, di

---

<sup>27</sup> *Stella della sera* in *ivi*, p. 34.

<sup>28</sup> *Di primavera* in *ivi*, p. 5.

<sup>29</sup> *Altri nel fiume delle stelle...* in *ivi*, p. 6.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione. Note per un profilo monografico* in Ernestina Pellegrini, Beatrice Biagioli (a cura di), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, p. 17.

<sup>32</sup> *Perché* in Rina Sara Virgillito, *La conchiglia*, p. 45.

pessimismo»<sup>33</sup>, che compare una «luce arcana»<sup>34</sup> che non è più soltanto elemento naturale ma assume una valenza sapienziale; consente di *vedere*, determina la realtà in cui il poeta è immerso. Nel lungo periodo di silenzio (trascorrono infatti quattordici anni tra la pubblicazione della seconda silloge a questa del 1976) Virgillito porta avanti l'attività di traduttrice, intessuta a ridosso di una complessa frequentazione con gli autori amati, veri numi tutelari della sua poesia. Dopo lunghi anni di lavoro dà alla luce una silloge poetica e un'opera di traduzione; coeva a *I fiori del cardo* è pubblicata infatti la traduzione del *Testamento e la Ballata degli impiccati* di Villon dove l'autrice si misura con il linguaggio basso e il ritmo della ballata, preludio alle successive traduzioni dei *Sonetti* di Shakespeare. Le suggestioni montaliane e la filigrana letteraria che da sempre è sottesa alla voce poetica lasciano spazio all'abbandono visionario, ancora non del tutto esplicitato. Il registro espressivo è ancora misurato e contratto in rigidi schemi metrici sebbene le immagini evocate nei versi configurino già la cifra estatica. Prende vigore l'indebolirsi dell'afflato intellettuale seppur ancora calibrato rispetto al bruciante «diario spirituale»<sup>35</sup>. La luce perde la sua connotazione prettamente naturalistica e si fa sempre più strumento di conoscenza. La raccolta è disseminata di «paesaggi di rame»<sup>36</sup> pietrificati dalla luce, deserti, rovine, miraggi e soste come suggeriscono i titoli delle varie sezioni.

Particolarmente interessante è il legame che sussiste tra la semantica della luce e quella fluida dell'acqua in una sinestesia che conferisce alla luce la funzione purificatrice precipua dell'acqua:

Un albero  
solitario sull'orlo estremo del  
prato  
si difende da un balzo di chiara;  
per l'aria scorre un brivido, non piove  
ma diluvia una luce inconsistente  
che lava ogni pensiero, ogni decisa  
felicità si strugge come l'alito  
delle foglie; rimane solo un palpito  
d'acqua sui vetri

---

<sup>33</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione. Note per un profilo monografico* in Ernestina Pellegrini, Beatrice Biagioli (a cura di), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, p. 19.

<sup>34</sup> *In sogno* in Rina Sara Virgillito, *I fiori del cardo*, p. 13.

<sup>35</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione. Note per un profilo monografico* in Ernestina Pellegrini, Beatrice Biagioli (a cura di), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, p. 21.

<sup>36</sup> *I fiori che tu ami* in Rina Sara Virgillito, *I fiori del cardo*, p. 10.

e l'infinita chiara indifferenza  
tra il fuori e il dentro<sup>37</sup>.

Oppure è l'acqua stessa a generare la luce come avviene nella poesia *Pioggia*:

Dagli asfalti la pioggia  
irradia luce,  
il cielo contristato non annienta  
ai muri  
il colore di antiche  
pietre intrise di sole.  
È il tuo dominio questo?  
Sei tu che dal profondo il chiarore  
alle vie mute intendi?  
O una più chiusa forza a noi le nubi  
strugge, da te da me rompendo sgombra  
il tempo?<sup>38</sup>

Secondo gli studi di René Guénon, luce e acqua sono unite da una stessa simbologia delle influenze spirituali e celesti:

È importante notare che la luce e la pioggia, quando sono considerate in tale prospettiva, non sono riferite soltanto al cielo in generale, ma anche e più specificamente al sole; e ciò è strettamente conforme alla natura dei fenomeni fisici corrispondenti, cioè della luce e della pioggia intese in senso letterale. Infatti, da una parte, il sole è realmente la sorgente diretta della luce nel nostro mondo; e, dall'altra, è sempre il sole che, facendo evaporare le acque, le aspira in certo qual modo verso le regioni superiori dell'atmosfera, da cui ridiscendono poi sulla terra in forma di pioggia. Bisogna notare ancora a tale riguardo che l'azione del sole nel produrre la pioggia è dovuta propriamente al suo calore<sup>39</sup>

Un'accurata lettura della raccolta di Virgillito conferma la presenza delle influenze delle opere dei suoi maestri, infatti

l'attraversamento di questi autori ha un carattere che si può definire, senza esagerazioni, *medianico*, nel senso che si attua una sorta di complesso mimetismo e di adeguamento di una voce alle altre voci, in un processo di ibridazione in cui risulta difficile distinguere i calchi dagli scarti originali, i prestiti dalle invenzioni e reinvenzioni<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> *Effetto pioggia al mattino* in *ivi*, p. 31.

<sup>38</sup> *Pioggia* in *ivi*, p. 22.

<sup>39</sup> René Guénon, *Simboli della Scienza sacra*, p. 313.

<sup>40</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione. Note per un profilo monografico* in Ernestina Pellegrini, Beatrice Biagioli (a cura di), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, p. 19.

A questo punto è fondamentale sottolineare l'importanza delle ascendenze letterarie presenti nel sostrato poetico di Virgillito, nate dallo studio assiduo di Dante, Montale, Pascoli, ma anche dalla traduzione di Villon, Rilke, Garcia Lorca, Jiménez, Goethe. Un corpo a corpo con quelle voci a cui tentava di ancorarsi per trovare una legittimazione a scrivere, sebbene poi operi un allontanamento da quei grandi maestri. Non si tratta di un mero ventriloquismo letterario bensì di un cortocircuito polifonico. Ne *I fiori del cardo* compaiono a più riprese e in filigrana gli echi della poesia montaliana con lo sguardo oltre il «muro di cicale,/ frenetiche sulla piazzetta»<sup>41</sup> oppure l'uso del verbo *scerpate*, di dantesca memoria, che ritornerà nelle liriche successive.

Tra le metafore legate a quella della luce, la più ricorrente è quella della nebbia in un fraseggio che narra l'ambivalente carattere della materia luminosa, quella di essere accecante e al contempo illuminante, da cui consegue la funzione della luce in quanto strumento di cecità e di visione:

Diradano le voci. Di lontano  
nella nebbia  
luminosa  
emerge qualche fragile  
frangia di torri,  
case, parvenze d'ombra, oltre gli stecchi  
che il gennaio disgiunge.  
Ogni corruccio allo specchio fugace nel suo contrario muta,  
fatto velo che spira e ramo e sole  
senza volto ritorna alla sua rupe<sup>42</sup>.

La nebbia appare in qualità di «simbolo dell'indeterminato, di una fase di evoluzione: quando le forme non si distinguono ancora o quando le forme vecchie, che stanno scomparendo, non sono ancora sostituite da quelle nuove e nitide»<sup>43</sup>.

L'ancoraggio alla realtà, determinato dalla presenza di una geografia emotiva dell'autrice – San Vigilio, Corfù, Erice, il Partenone, Parigi, Siviglia – produce una concatenazione armonica con le terre e gli spazi del sogno, della memoria e della visione fino a ripercorrere i quattro elementi primordiali: fuoco, acqua, aria e terra. In

---

<sup>41</sup> *Al di là del muro di cicale* in Rina Sara Virgillito, *I fiori del cardo*, p. 70.

<sup>42</sup> *Collina di S. Vigilio* in *ivi*, p. 36.

<sup>43</sup> Voce *Nebbia* in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Rizzoli, Milano 2016, p. 683.

un primo tempo, la luce compare, e con essa il bacino semantico che comprende il fuoco, il lampo, il fulgore, il chiarore, la vampa, come «presenza/ invisibile»<sup>44</sup>, «ragnatela iridescente»<sup>45</sup>, come «pazzo/ desiderio di luce,/ di spazi che non sono nostri/ raggianti/ come il mare delle tue isole/ quando tramonta il sole»<sup>46</sup>; oppure cristallizzata in forme perfette come «cristalline/ soglie d'acquamarina»<sup>47</sup> o in un «crudo sfolgorio di gemme»<sup>48</sup> o in sottili «velami di luce»<sup>49</sup>. Ma in un secondo tempo la luce assume un carattere violento e poco rassicurante: il sole «non riscalda/ la pietra,/ esplose nella latta di benzina/ nel mitra/ nella carneficina degli inermi»<sup>50</sup> e la terra è «vana/ e imprecisa come la luna, un tempo/ indecifrata»<sup>51</sup>.

Nel 1984 con la pubblicazione di *Nel grembo dell'attimo* si preannuncia già un cambiamento profondo nel linguaggio e nei temi della sensibilità poetica dell'autrice, muta l'impianto poematico di Virgillito tanto che la prima sezione della raccolta con il titolo «Mutamenti»; anche graficamente i versi di Virgillito subiscono un repentino spostamento, prossimo all'andamento serpentino, a lingua di fuoco dei testi di *Incarnazioni del fuoco*. In questo «libro di transizione»<sup>52</sup> ha inizio un viaggio metamorfico che non si risolverà in una pacificazione dell'io. La lirica che apre la raccolta ben mette in evidenza la vertigine dello slittamento fino alla contemplazione di cieli «in abbondanza ridondanti/ di luce e di sfaceli»<sup>53</sup> e consegna il ruolo di protagonista assoluto al tempo. I tempi verbali utilizzati dall'autrice propendono per un'abolizione quasi totale del passato, mentre si nota una preponderanza del presente, dell'infinito e del gerundio che significa la pietrificazione dell'istante. Tutto avviene in un «pulviscolare presente»<sup>54</sup>, «nella protervia degli istanti/ che incalzano e non s'arrestano»<sup>55</sup> sguardo, dilatato e consumato dal fuoco fino a condensarsi in cristalli, lapislazzuli, in «fiotti di smeraldi»<sup>56</sup>, improvvise epifanie nel buio. La connotazione scenica e teatrale è indebolita da una concatenazione di

---

<sup>44</sup> *Mattina* in Rina Sara Virgillito, *I fiori del cardo*, p. 14.

<sup>45</sup> *Quasi una primavera* in *ivi*, p. 30.

<sup>46</sup> *Erice* in *ivi*, p. 34.

<sup>47</sup> *La nave di pietra (Corfù, cala di Paleocastritza)* in *ivi*, p. 37.

<sup>48</sup> *Le ore* in *ivi*, p. 17.

<sup>49</sup> *Mattino a Parigi (Pont-saint-Michel)* in *ivi*, p. 41

<sup>50</sup> *Vita* in *ivi*, p. 78.

<sup>51</sup> *Aria (TV dalla luna)* in *ivi*, p. 75.

<sup>52</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione. Note per un profilo monografico* in Ernestina Pellegrini, Beatrice Biagioli (a cura di), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, p. 24.

<sup>53</sup> *Sul filo* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, p. 15.

<sup>54</sup> *Arcobaleno* in *ivi*, p. 71.

<sup>55</sup> *Torre* in *ivi*, p. 91.

<sup>56</sup> *Prigionieri* in *ivi*, p. 64.



elementi figurativi di una natura consumata dalla luce. Si noti l'unica presenza di due personaggi, Lazzaro ed Elettra, che chiudono la prima sezione. Maschere di estrema metamorfosi, l'uno richiamato violentemente alla luce dall'oscurità della morte, l'altra inesorabilmente legata al proprio destino d'ombra. La luce appare quale strumento per scandagliare il reale e per aprire le porte al mistero dell'Oltre, verso «un punto, che dentro muove verso/ un altro, che si cela»<sup>57</sup>. Tra gli oggetti ricorrenti nella raccolta, lo specchio compare spesso a indicare lo sprofondamento dell'io che si riflette:

Finché un barbaglio resti  
di te  
sulle brume  
al lontano orizzonte  
possiamo gridare: *eccoti!*  
Ora urgi dentro senza tregua –  
o come luna reggi  
nel cobalto purissimo –  
ti opponi a te  
ti ribalti  
nelle segrete viscere,  
specchio a te altro  
alla tenebra che non cede  
il campo<sup>58</sup>

Già qui prende corpo la lotta tra «l'invisibile» che «preme sul visibile»<sup>59</sup>, la tenebra si oppone e non cede il campo pari all'antitesi di luce e tenebra nell'arte barocca dove nello spazio infinito è persa la collocazione del centro e le figure compaiono come lampi improvvisi mentre il corpo affonda nel buio.

Il paesaggio delineato nella raccolta suggerisce «l'immagine di una natura che prende fuoco, si incenerisce, risorge. La realtà viene bruciata, svelata da un fascio di luce improvvisa che è dato fisico e dato divino»<sup>60</sup>. La trasfigurazione della visione porta all'antropomorfizzazione degli elementi naturali: l'astro solare «vaneggia [...] stralunato di nebbie»<sup>61</sup> e «il cielo è silenzioso» in una pietrificata

---

<sup>57</sup> *Sul filo* in *ivi*, p. 15.

<sup>58</sup> *Tramonto 2.* in *ivi*, p. 26.

<sup>59</sup> *Al passeggio* in *ivi*, p. 78.

<sup>60</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione. Note per un profilo monografico* in Ernestina Pellegrini, Beatrice Biagioli (a cura di), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, p. 25.

<sup>61</sup> *Vaneggia il sole* in *Nel grembo dell'attimo*, p. 27.

notte di San Lorenzo che non vede cadere stelle ma osserva «uno sterminio di braci/ ossificate nella tenebra/ che non chiude e non apre»<sup>62</sup>.

La frantumazione dei versi è sempre più marcata da un linguaggio sovraccarico di segni che, a più livelli, consegna la cifra estatica a un sostrato materico e apre a «esorbitanti piani d'altro senso»<sup>63</sup>. Virgillito avvia la ricerca di un senso altro rispetto alla realtà, perseguendo un progetto che accolga la perdita del tangibile:

Il progetto era  
scavare  
adesso, la misura  
non rigettare  
accendere  
l'apertura degli occhi  
fra il qua e il là delle dita  
che inutil-  
mente sbarrano  
l'uscita esile.  
Il passo è chiaro  
esatto lo spigolo che  
svolta  
al rischio. Imprevedente  
all'invenzione degli attimi  
diventi quello che da sempre  
sei<sup>64</sup>

Il luogo della poesia non è più una natura che accoglie l'assenza dell'amato ma è trasfigurata in una «vitale/ vertigine» dove «tutto si rinnova»<sup>65</sup>. Il repertorio delle immagini e dei verbi conferma il desiderio di mutamento, di spostamento dello sguardo dalla realtà esterna al mondo dell'interiorità; d'altro canto «quando il discorso sembra apparentemente acquietarsi in una trascrizione di eventi e paesaggi, ecco l'affondo improvviso nel tunnel psichico, fino alle figure archetipiche»<sup>66</sup>. L'invocazione alla dea madre tornerà più volte nel macrotesto poetico dell'autrice; madre che è figura archetipica dell'ineluttabilità e come osserva Jung

---

<sup>62</sup> *Una colata di ghiaccio* in *ivi*, p. 47.

<sup>63</sup> *Mutamenti 2.* in *ivi*, p. 18.

<sup>64</sup> *Il progetto (a S.)* in *ivi*, p. 69.

<sup>65</sup> *Ottobre* in *ivi*, p. 95.

<sup>66</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione. Note per un profilo monografico* in Ernestina Pellegrini, Beatrice Biagioli (a cura di), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, p. 25.

le sue proprietà sono il “materno”: la magica autorità del femminile, la saggezza e l’elevatezza spirituale che trascende i limiti dell’intelletto; ciò che è benevolo, protettivo, tollerante; ciò che favorisce la crescita, la fecondità, la nutrizione; i luoghi della magica trasformazione, della rinascita; l’istinto o l’impulso soccorrevole; ciò che è segreto, occulto, tenebroso; l’abisso, il mondo dei morti; ciò che divora, seduce, intossica; ciò che genera angoscia, l’ineluttabile.<sup>67</sup>

Ha qui inizio lo scavo nell’interiorità, nelle viscere, «negli anfratti pulverulenti/ dentro l’abisso/ all’indietro all’indietro fino/ all’abbarbicarsi/ dell’albero cosmico»<sup>68</sup>.

La parola poetica tenta di dar voce all’indicibile, di farsi *verbum* incarnato, con la consapevolezza di andare incontro ai grandi rivolgimenti interiori, di immergersi nella lotta tra visibile e invisibile. E ancora la luce apparirà improvvisa nell’oscurità come parola-rivelazione:

E anche questa volta  
al disastro seguirà la vittoria  
alla vittoria l’affanno  
poi  
i vortici strariperanno  
il lago d’Averno sarà  
luce di diamante  
l’Essere uguale e  
totale  
mostrerà il suo  
aspetto  
irreconciliabile  
identico alla scoria all’astro  
gigantesco  
che priva  
l’inutile vampa dei nostri  
anni  
tale sarà – o è una storia? –  
il finale che ci destineranno...<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Carl Gustav Jung, *Die psychologischen Aspekte des Mutter-Archetypus*, 1938-1954; trad. it di Lisa Baruffi, *L’archetipo della madre*, Bollati Boringhieri, Torino, 1981<sup>1</sup>, 2008, p. 31.

<sup>68</sup> *Anima* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell’attimo*, p. 92.

<sup>69</sup> *Lago d’Averno* in *ivi.*, p. 94.

## 2.2 «... non ti ridèsti fuoco in questo mio/ deserto»: le ierofanie di luce in *Incarnavazioni del fuoco*

### 2.2.1 Nam lucis pater est ignis: *il fuoco come teofania*

Sotto il melo ti ho svegliato;  
là dove ti concepì tua madre,  
là dove ti concepì colei che ti ha  
partorito.  
Mettimi come sigillo sul tuo cuore,  
come sigillo sul tuo braccio;  
perché forte come la morte è l'amore,  
tenace come il regno dei morti è la  
passione:  
le sue vampe sono vampe di fuoco,  
una fiamma divina!

(*Cantico dei Cantici*)

La drammaticità dello scontro tra luce e tenebre prende corpo violentemente nel canzoniere del 1991, *Incarnavazioni del fuoco*, dove, già dal titolo, si comprende la centralità dell'elemento cosmico:

il 'fuoco' delle 'incarnazioni' figura [...] il Fuoco dell'Alleanza e divampa nel sentimento dell'onnipresenza del Dio. La quale non direi ceda all'attrazione del panteismo, pur se la sente fortemente, poiché è un'onnipresenza vissuta nelle polarità del rapporto teandrico. E questo, pur incommensurabile, non cessa di presupporre l'Oggetto, di essere, appunto, un rapporto, il supremo rapporto dell'elezione, amore esigente e appassionatamente oblativo<sup>70</sup>.

Chiamato a erigere un'antologia con poesie edite ed inedite di Sara Virgillito per le edizioni Salvatore Sciascia nel 2003, Vittorio Stella, allievo di Benedetto Croce, compie una

scelta sbilanciata [...] che rifiuta di fare una antologia di carattere storico esemplificativo di un percorso poetico, ma piuttosto punta a valorizzare i momenti eccellenti e conclusivi di una voce che vive nella tensione verso un approdo di forte carica trascendentale<sup>71</sup>.

Ma, come osserva Ernestina Pellegrini, non è del tutto possibile separare luce e tenebra in questa fase della scrittura di Virgillito. Le *Incarnavazioni*, quei «versicoli asimmetrici e anomici»<sup>72</sup> che denotano anche visivamente un nuovo discorso

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 16.

<sup>71</sup> Ernestina Pellegrini, *Luci ed ombre nella poesia di Sara Virgillito* in ATTI 2017, cit., p. 69.

<sup>72</sup> Rina Sara Virgillito, *Il lattice, la luce. Poesie scelte*, p. 19.

poetico, annunciano la lotta estenuante con l'alterità codificata nella rappresentazione teatrale

di un dramma in atto tra le forze del male e del bene, della luce e del buio, attraverso opposizioni e contrasti quasi caravaggeschi. Il fatto, l'evento è accaduto per sempre. Il viaggio del lettore incantato procede per tappe, per stazioni: si ha la sensazione di un tempo sospeso, di un rosario di attimi eterni.<sup>73</sup>

Mario Luzi, all'uscita del libro, aveva letto il poema visionario di Virgillito come sigillo di un'assidua frequentazione del mondo misterico dei riti dionisiaci:

Tra delirio e illuminazione, tra tormento e gioia, ctonia e celeste la testimonianza dell'irriducibile forza che squassa e sublima la materia e lo spirito è evocata e invocata come nei riti dionisiaci e orfici. Lode, inno e canto di propiziazione sono alterni e frammenti nella combustione di quella fiamma.

[...]

Non è facile a dirsi l'animo con cui Sara Virgillito officia questo rito, investita dalla sua forza esplicita e occulta. In ogni caso, meno di tutto mi pare ci sia astrazione o fuga. Ci vedo piuttosto agonismo, appassionata riluttanza alla perdita di 'fuoco' e alla disintegrazione dell'uomo contemporaneo. Forse qui è la 'ragione' del poema, se non vogliamo limitarci a subirne la fascinazione. Ed è allora una ragione tragica.<sup>74</sup>

La fiamma e il fuoco: sono queste le due potenti immagini che ricorrono all'interno delle 181 liriche che compongono il canzoniere. Sin dalla citazione anonima di un antico testo alchemico posta ad esergo del libro capiamo che il percorso tracciato, sebbene così disorientante e abbacinante, è quello di un *itinerarium per ignem*:

Non alia ad lucem ducit via: perge per ignem quo te ducit Amans: hoc duce tutus eris. Nam lucis pater est ignis; sed quicquid in igne deperdes, hoc magnum aestimato lucrum<sup>75</sup>.

Non esiste altra via che possa condurre alla luce se non quella di immergersi nel fuoco con la consapevolezza che qualunque cosa si perda in esso, verrà infine guadagnata. Una lezione che ritorna anche in molti riti iniziatici, memori degli antichi riti solari, dove il fuoco assurge a ruolo *princeps* della metamorfosi. Le iniziazioni, che preludono a un mutamento radicale dell'Essere, spesso hanno a che fare con il fuoco.

---

<sup>73</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, pp. 23-24.

<sup>74</sup> Ivi, quarta di copertina.

<sup>75</sup> Ivi, p. 9.

La natura polivalente di uno dei quattro elementi cosmici è legata al suo potere vitale ma anche distruttivo. Il fuoco, infatti, alimenta, dà calore, genera la vita ma al contempo è capace di distruggere e disperdere:

la sua comparsa in un racconto si accompagna in genere a un rinnovamento della prospettiva, o all'annuncio di uno scioglimento della vicenda. Il fuoco può costituire dunque in letteratura un elemento decisivo della diegesi [...]; ma rappresentare anche un potente simbolo. In questo senso è stato utilizzato moltissimo fino a sfumare fatalmente nell'evocatività; è questo il caso dei tanti titoli di opere inerenti al fuoco ma che pure al loro interno non ne sviluppano direttamente il tema<sup>76</sup>.

In *Incarnezioni del fuoco*, summa poetica che costituiva un punto di arrivo del suo percorso e che rappresenta la 'traduzione' di una vita vissuta in clandestinità, il fuoco assume un ruolo prevalentemente metamorfico. Tutto si trasforma – come suggeriscono le tracce alchemiche disseminate nel testo. Il libro invisibile che trama la struttura del poema di Virgillito è nutrito non solo da citazioni bibliche o neotestamentarie, ma anche dalle suggestioni della filosofia orientale, della psicologia alchemica e degli antichi riti pagani. Ha qui compimento la lunga frequentazione con gli autori d'elezione: primo fra tutti Dante – a tal punto che è possibile leggere *Incarnezioni del fuoco* come una moderna *Divina Commedia* – e poi ancora Rilke, Shakespeare e la letteratura mistica. Anche a livello visivo il grafema narra il movimento serpentiforme del fuoco, la danza che conduce al cambiamento oltre che a un tentativo di purificazione estrema:

Il fuoco trasforma tutto. Quando si vuole che tutto cambi, si evoca il fuoco. Il fenomeno primario non è solamente il fenomeno del fuoco contemplato, in un'ora di ozio, nella sua vita e nel suo splendore, ma è il fenomeno *per mezzo* del fuoco. Questo fuoco, il più sensibile fra tutti, va sorvegliato con cura, alimentandolo o rallentandolo; bisogna cogliere il *punto* di fuoco che caratterizza una sostanza, come l'*istante* d'amore che segna una vita<sup>77</sup>.

La metamorfosi è il nucleo generativo di questa nuova poetica di Virgillito, un canzoniere d'amore dove il misterioso Amante assume sembianze ora salvifiche ora terribili, svela la sua natura umana e talvolta il volto numisoso. *Incarnezioni* in sette movimenti che narrano *l'itinerarium per ignem* a cui fa da contrappunto il

---

<sup>76</sup> *Fuoco* in Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pietro Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, vol. I, Torino, UTET, 2007, p. 945.

<sup>77</sup> Gaston Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, con un'introduzione di Jean Lescure sulla poetica di Bachelard, Dedalo, Bari 1973, p. 168.

viaggio iniziatico attraverso l'acqua (che occupa gran parte delle prime liriche). La natura bifida del percorso intrapreso dall'io si concretizza, in un primo momento, in una *κατάβασις εἰς ἄντρον*, un itinerario notturno sul mare: da qui le numerose immagini di navi, canoe, vascelli, paludi, stagni, mari e oceani. A partire dalla «liquefazione/ impossibile delle membra»<sup>78</sup>, l'io poetico acquista la consapevolezza di non poter raggiungere l'Altro, che non ha volto, non ha forma per giungere «nel giro del fiume sotterraneo/ nei vortici di battente/ sangue»<sup>79</sup>.

Non a caso in alcune liriche troviamo l'elemento acquatico accanto a quello igneo:

Non era questo il sublime  
vagheggiato  
lume dello spirito  
ma fiammella fatuo fuoco  
di morte  
di cadaveri  
lezza la mia  
morte più volte ripetuta  
fuga inutile  
inutile  
lacerazione dei tuoi segni  
intoccabili, rete che spinge  
giù nell'oceano le  
ritorte  
e nel fondo oltre ogni  
rabbia di spume  
si congiunge  
al macigno  
ultimo<sup>80</sup>

Qui, come altrove, l'uso della metonimia, invigorito dall'allitterazione della lettera *f* che crea la suggestione fonica, rafforza l'evento dell'unione estatica:

Tramite l'azione dei significanti e l'organizzazione sinonimica della poesia si crea infatti una catena metonimica che registra il passaggio dall'equivalenza "luce" – "rivelazione" (come indicato dall'omonimia stabilita tra "subLIME" e "LUME") alla progressiva precisazione della natura amaramente sinistra di quella luce, quindi alla nuova equivalenza "luce" – "morte". L'elemento che fa da tramite in questo passaggio è "fatuo fuoco", che pertanto diviene l'elemento centrale della catena. Esso è legato infatti anche dall'allitterazione "fiammella" al piano della luce, ma

<sup>78</sup> *Delirando* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 36.

<sup>79</sup> *Cieca* in *ivi*, p. 53.

<sup>80</sup> *Non era questo il sublime* in *ivi*, p. 44.

contemporaneamente evoca a livello semantico la morte che a questo punto genera la successiva equivalenza “cadaveri”-“lezzo”.<sup>81</sup>

Nel testo di Virgillito si nomina il lume che nella tradizione rappresenta l’illuminazione terrena, distinta dalla luce vera *lux* infatti

la luce si manifesta sotto tre aspetti: come *lux* in quanto diffusività libera e origine di ogni movimento – e sotto questo aspetto essa penetra sino nelle viscere della terra formandovi i minerali e i germi di vita, portando alle pietre e ai minerali quella *virtus stellarum* che è opera appunto della sua occulta influenza – o come *lumen*, quando possiede l’*esse luminosum* ed è trasportata dai mezzi trasparenti attraverso gli spazi, che diviene colore o *splendor* una volta riflessa dal corpo opaco contro il quale urta dal momento che il colore visibile nasce dall’incontro tra la luce irradiata attraverso lo spazio e quella incorporata dal corpo opaco che da quella viene ravvivata. Questa sua articolazione si ricompone nell’*illuminatio*, ovvero quel processo tramite il quale la luce spirituale, in cui si converte la luce, attraversando l’occhio, eleva l’intelletto alla verità, cioè alla percezione della *lux*.<sup>82</sup>

Il fuoco fatuo, legato a un vasto repertorio di miti e leggende, nasce dalla decomposizione di resti organici e dunque presente soprattutto nelle paludi e nei cimiteri. La fiamma è definita fredda dato il suo aspetto bluastro e talvolta verdastro. L’aleggiare improvviso del fuoco fatuo sulle acque nere rimanda alla natura sinistra della luce, foriera di morte. Il fuoco, d’altronde, si accompagna sempre alla cenere, inevitabilmente connessa a tutta la sfera semantica della morte; la cenere, in quanto residuo della combustione ignea, rappresenta ciò che resta. Non solo simbolo della consapevolezza di essere nulla a dispetto della potenza divina (come ricorda il rito dell’imposizione delle Ceneri nella liturgia cristiana) ma anche simbolo di ritorno dell’energia interiore (come avviene nelle pratiche tantriche). Spesso ricorre, nelle liriche di Virgillito, l’immagine della fenice che rinasce dalle proprie ceneri, simbolo non solo di rinascita ma anche di resistenza alla natura effimera della cenere, legata all’evangelico monito «memento, homo, qui pulvis es, et pulverem reverteris»<sup>83</sup>. Scrive Virgillito «cenere siamo/ che vuol ridiventare fiamma/ ardore sempiterno» ed è questa l’«unione estrema»<sup>84</sup> che dà vita alla metamorfosi:

---

<sup>81</sup> Greta Perletti, *Amor cognitio est: la parola poetica in Incarnazioni del fuoco di Rina Sara Virgillito* in ATTI 2003, pp. 63-64.

<sup>82</sup> Letizia Vezzosi, *Lux, lumen et illuminatio: alcuni riflessi nella letteratura medievale* in *Trasparenze ed epifanie*, p. 97.

<sup>83</sup> *Genesi* 3, 19.

<sup>84</sup> *Metamorfosi* 3. in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 182.



la “cenere” che in Virgillito si riferisce ai due amanti non qualifica il valore effimero della conoscenza umana, ma al contrario spalanca, nel superamento di questa interpretazione provvisoria, nuove possibilità ermeneutiche<sup>85</sup>.

L’evocazione del fuoco e dell’acqua nelle prime liriche del canzoniere esplica la loro funzione di purificazione estrema, di dissolvenza e di trasformazione. Tale metamorfosi segue il dettato alchemico pervasivo all’interno delle liriche. Partendo dalla fase della *nigredo*, dell’opera al nero dove tutto si consuma in una putrefazione marcescente:

la nerezza, *nigredo*, è lo stato iniziale: o preesistente come qualità della prima materia, del caos o della massa confusa, oppure provocato dalla decomposizione (*solutio, separatio, divisio, putrefactio*) degli elementi. Se, come talvolta accadeva, si partiva dallo stato di decomposizione, poi si procedeva a un’unione degli opposti sul modello dell’unione di maschile e femminile (il cosiddetto *coniugium, matrimonium, coniunctio, coitus*), seguita dalla morte del prodotto dell’unione (*mortificatio, calcinatio, putrefactio*) e corrispondente innerimento.<sup>86</sup>

A questa fase appartiene il repertorio degli elementi – animali, vegetali e inanimati – provenienti dal mondo ctonio: paludi nere, stagni, fiumi sotterranei, paesaggi fangosi, melmosi, poltigliosi dove spuntano «rupestri muraglie»<sup>87</sup>, il «pozzo bituminoso»<sup>88</sup>, «negre acque»<sup>89</sup> e «spurghi astrali»<sup>90</sup>. Gli animali che compaiono sono serpi, larve, blatte, scorpioni, crotali, vermi, bacilli persino quelli appartenenti al mondo fantastico come le chimere. E gli oggetti che accompagnano la fase della *nigredo* pertengono alla sfera mortuaria come le ossa, i teschi, gli scheletri. L’opera al nero è il momento in cui «tutto ciò che cade e/ si decompone» si rifà «forma inconoscibile»<sup>91</sup> e dove avviene «il/ marcioso/ fetido samba/ dei demoni senza/ orecchie senza palpebre/ tutti bocca spalancata sdentata»<sup>92</sup> che divorano l’anima. Assistiamo alla disgregazione della materia purificata poi attraverso un’abluzione

---

<sup>85</sup> Greta Perletti, *Amor cognitio est: la parola poetica in Incarnazioni del fuoco di Rina Sara Virgillito* in ATTI 2003, p. 57.

<sup>86</sup> Carl Gustav Jung, *Psicologia e alchimia*, premessa di Luigi Aurigemma, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 228-229.

<sup>87</sup> *Cuzco (1 e 2)* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 166.

<sup>88</sup> *Pozzo* in *ivi*, p. 133.

<sup>89</sup> *Cieca* in *ivi*, p. 53.

<sup>90</sup> *Pozzo* in *ivi*, p. 133.

<sup>91</sup> *Dal di dentro mi frughi* in *ivi*, p. 46.

<sup>92</sup> *Non una goccia* in *ivi*, p. 48.

luminosa, in «disfarsi/ dal profondo dell'aria/ ricadere in mille/ e mille/ non più  
riducibili/ particole d'alba»<sup>93</sup> per giungere al bianco lattiginoso della luce dove

Pregna di te  
l'aria si dissolve in  
luce in  
denso sfoglio di latte  
di sangue  
Nell'unico nulla  
ci fondiamo  
due in uno una sola  
tenerezza d'inesistenti  
perle disfatte<sup>94</sup>

È la fase dell'*albedo* o

*tinctura alba, terra alba foliata, lapis albus* ecc., meta che certi autori decantavano in modo tale quasi si trattasse della meta definitiva. Era lo stato argenteo o lunare, che però doveva essere ancora innalzato allo stato solare. L'*albedo* è, in un certo qual modo, l'alba<sup>95</sup>.

Nei testi di *Incarnavazioni del fuoco* compare con maggiore frequenza la fase della *rubedo* che scaturisce da quella precedente di purificazione luminosa; il rosso, considerato dagli alchimisti come colore intermedio tra il bianco e il nero, rappresenta l'unione della luce con l'oscurità, del femminile con il maschile e dunque la *coincidentia oppositorum*, che permette di scovare la coppa, il Sacro Graal, «nella stanza segreta dove/ l'oro molle in/ grandi/ bolle s'inarca»<sup>96</sup>. Il fuoco campeggia all'interno delle liriche del canzoniere e quasi sempre è legato, come detto, al momento della metamorfosi. Nel susseguirsi di tre liriche che hanno come titolo proprio *Metamorfosi* è possibile trovare la conferma del processo alchemico sotteso alla poesia di Virgillito:

Scaturiscono gigli  
dalle mie membra  
in fiore,  
si mischiano

---

<sup>93</sup> *Inestinguibile* in ivi, p. 55.

<sup>94</sup> *Pregna di te* in ivi, p. 101.

<sup>95</sup> Carl Gustav Jung, *Psicologia e alchimia*, pp. 229-230.

<sup>96</sup> *Senza pietà* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 59.

nell'alambicco  
vivalente le  
forme dei  
progenitori non più  
prigionieri si gettano  
nella vita – e già  
nuovamente la femmina  
si rimpasta si  
compenetra con  
la madre/sorella/amante  
nuovamente ritorna  
alla monta inesorabile

ma non parole esalano, solo  
incomposte bolle –  
tenta la  
lingua  
la narrazione impossibile  
vuole  
tirare le somme, sommergersi deve  
ancora  
in pianto di stelle di vermi  
nella tortura ardente  
votata  
al disfacimento, alla morte –

la morte; è q u e s t o  
il suo nome?  
o morte/vita, unica  
verità che non può  
essere detta  
e chiede al cemento provarsi  
ancora e sempre,  
vitamorte  
sprigionante  
che non  
conosce pace  
se non cortissime tregue,  
che si disagia  
nel desiderio non  
saziabile – e come  
inchiodare  
l'onda che torna/sopravanza  
nel futuro/passato  
nel millennio addoppiante  
che apre al triplo soffio  
delle funeree dionisiache danze?  
Dalla morte hai  
generato la  
nascita  
le furibonde culture di  
bacilli  
s'incurvano in larve/germini/giunchi  
cuccioli di leoni e di cerva  
in dolcissime piume

d'anatre, le fedeli,  
le sempre in duplice volo  
smembrate nelle nuvole amoroze  
che le inghiottono e sputano  
alitati<sup>97</sup>

Questo primo momento metamorfico denota la fase della morte, dell'abbandono della precedente forma, pronta ad accogliere il mutamento radicale. Il riferimento alle «dionisiache danze» chiarisce la rottura tra principio apollineo e dionisiaco con la vittoria di quest'ultimo aspetto estatico e oscuro a scapito del momento luminoso e razionale. A questo stato mortale della metamorfosi segue quello assimilabile all'*albedo* alchemica con l'evocazione di elementi di color bianco, rosa, azzurro:

Una sola sostanza  
in due persone,  
due creature in un solo  
tronco  
che dirama diamanti bocci rosei  
ai cieli gonfi  
di plenilunio  
nelle imminenti piogge –  
in te in me  
si levano  
albe di rosseggianti acque  
petali roventi  
di incomparabili succhi  
in continuate metamorfosi,  
carezza dondolo  
di venti  
nella stagione che apre  
ogni grembo  
Il latte della madre  
nelle tue labbra di miele,  
l'azzurro dei miei occhi  
sotto i tuoi cigli in ombra  
la vertigine dell'ascensione  
sulla pianta primordiale,  
l'asse del mondo,  
nel vano avvinghio  
del serpente

Cominciano a sfarsi i bocci  
nello scroscio primaverile –  
la tua mano, la mia  
aprono i diti al nuovo giorno  
Non riusciamo a staccarci

---

<sup>97</sup> *Metamorfosi I.* in *ivi*, pp. 177-178.

in due diverse forme,  
non riusciamo a foggiare  
l'unico vivente rameggio  
negli sguardi degli uomini  
increduli  
con sofferenza comportiamo  
che il divergente incontro  
appaia il vero  
Cala (per ora) il sipario  
sul gesto che  
non rinuncia al futuro  
al velame che attraverso  
eventi millenari  
precipita  
nel nuovo  
assaggio<sup>98</sup>

Qui le due persone si uniscono in un'unica cosa, formano una sola immagine: quella dell'albero, dell'asse del mondo che si protende verso il cielo ma affonda le sue radici nelle viscere della terra e partecipa dunque dello spirito universale e di quello individuale. La metamorfosi si conclude con l'evocazione di un'invisibile combustione interiore, della lava, della fiamma:

Non si vede  
ciò che dentro brucia  
tutte le tessiture  
carte  
diaframmi  
o possibili infrastrutture  
non si sente  
ciò che più  
d'ogni altro potere  
scoppia lacerti  
corruga  
gli ottenebrati fiumi  
di lava  
non  
si  
può  
comprendere  
l'unione estrema –  
cenere siamo  
che vuole ridiventare fiamma  
ardore sempiterno  
fuga dal centro e  
centro che non sfuoca

---

<sup>98</sup> *Metamorfosi 2.* in *ivi*, pp. 179-180.

le esatte linee di forza  
S'accendono corolle e diademi  
nelle prime fasce d'arcobaleno  
che forma e riforma  
in mutanti movenze  
incomparabili anelli viventi<sup>99</sup>

La fiamma ha una valenza metaforica molto forte, è

uno dei massimi *operatori di immagini*. La fiamma ci costringe a immaginare. [...] La fiamma porta il suo valore di metafore e di immagini nelle più diverse sfere di meditazione. [...] La fiamma ci chiama a vedere come se fosse la prima volta<sup>100</sup>

Immagine evocata, in queste liriche, più volte attraverso un ipogeo citazionale riconducibile alle Sacre Scritture. Sono numerosi i rimandi all'Apocalisse, al Genesi ma soprattutto, per quanto concerne il fuoco e la fiamma, al racconto della Pentecoste. Nel brano degli Atti degli Apostoli la discesa dello Spirito Santo *sub specie flammae* è narrata come momento teofanico:

Καὶ ἐν τῷ συμπληροῦσθαι τὴν ἡμέραν τῆς πεντηκοστῆς ἦσαν πάντες ὁμοῦ ἐπὶ τὸ αὐτό, καὶ ἐγένετο ἄφνω ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἦχος ὥσπερ φερομένης πνοῆς βιαίας καὶ ἐπλήρωσεν ὅλον τὸν οἶκον οὗ ἦσαν καθήμενοι, καὶ ὤφθησαν αὐτοῖς διαμεριζόμεναι γλῶσσαι ὡσεὶ πυρός, καὶ ἐκάθισεν ἐφ' ἓνα ἕκαστον αὐτῶν, καὶ ἐπλήσθησαν πάντες πνεύματος ἁγίου, καὶ ἤρξαντο λαλεῖν ἑτέραις γλώσσαις καθὼς τὸ πνεῦμα ἐδίδου ἀποφθέγγεσθαι αὐτοῖς<sup>101</sup>.

Mentre stava compendosi il giorno della Pentecoste, si trovavano tutti insieme nello stesso luogo. Venne all'improvviso dal cielo un fragore, quasi un vento che si abbatte impetuoso, e riempì tutta la casa dove stavano. Apparvero loro lingue come di fuoco, che si dividevano, e si posarono su ciascuno di loro, e tutti furono colmati di Spirito Santo e cominciarono a parlare in altre lingue, nel modo in cui lo Spirito dava loro il potere di esprimersi.

Nella lirica di Virgillito, la Pentecoste è invocata attraverso il repertorio lessicale erotico/amoroso; a partire dall'utilizzo dei verbi vibrare e aprire per giungere alla figura di una «serratissima/serratura»<sup>102</sup>. All'idea di sconfinamento tracciata dalle immagini dell'universo, della luce, delle ali di fuoco si contrappone l'idea di chiusura, di circoscrizione e di finitezza:

Luce vibra amorosa  
nell'universo

<sup>99</sup> *Metamorfosi 3*. in ivi, p. 182.

<sup>100</sup> Gaston Bachelard, *La fiamma di una candela*, SE, Milano 2005, pp. 13-14.

<sup>101</sup> *Atti degli Apostoli*, 2, 1-5.

<sup>102</sup> *Luce vibra amorosa* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 142.

potente si dissemina  
 per ogni dove –  
 tu  
 che non arrivi fine  
 pace senza pace  
 forza e tenerezza  
 tu, mia Pentecoste,  
 le arsurre apri non  
 commensurabili  
 alle tue ali di fuoco  
 apri ogni impuro assente  
 scoscendimento  
 ogni  
 serratissima  
 serratura  
 apri  
 l'anima il cerchio l'atomo  
 l'ultima  
 vanescente  
 soglia<sup>103</sup>

La grammatica erotica è espressa dai simboli della serratura, della fessura, della rupe, della fenditura o della porta che si apre all'avvento, interiore o esteriore, dell'Altro. Questo bacino figurativo si manifesta con una certa insistenza nelle liriche di *Incarnavazioni del fuoco*, ma anche in quelle successive, edite e inedite. Il tema della ferita ha avuto una forte risonanza all'interno della letteratura soprattutto per quanto concerne la tradizione tragica ed epica se si pensa alle opere di Euripide (*Elettra*, *Alceste*) dove la ferita diviene il pretesto per trasmettere il messaggio dell'opera stessa. Memorabile la lettura che Auerbach fa intorno alla cicatrice di Odisseo che porta alla ἀναγνώρισις, al riconoscimento. Ma soprattutto i rimandi sono al tema della ferita d'amore presente nei testi dei mistici. La portata di tale evento suscita nel mistico un'intensità tale che non sempre è definibile l'effetto che provoca: ora dolore, ora piacere, ora entrambi. Nelle opere di uno degli autori mistici presenti nella biblioteca di Virgillito fa riferimento proprio a tale tema,

Giovanni della Croce usa frequentemente l'espressione "ferite d'amore" per indicare le comunicazioni divine. Queste hanno il medesimo senso di visite, tocchi divini, piaghe d'amore, fenomeno quest'ultimo simile alle ferite, anche se ancora più profondo e duraturo. Ecco come il Dottore mistico le descrive: «Per chiarire ulteriormente questo verso è opportuno ricordare che, oltre alle molte visite che Dio fa all'anima in diversi modi, colpendola e accrescendo in lei l'amore, suole accordarle

---

<sup>103</sup> *Ibidem.*

segreti tocchi d'amore che la feriscono e la trapassano come frecce di fuoco, tanto da lasciarla tutta incendiata d'un fuoco d'amore. Queste vengono giustamente chiamate ferite d'amore, e di esse parla qui l'anima: infiammano talmente tanto che l'anima arde di fiamma e fuoco d'amore, tanto che sembra consumarsi in quella fiamma. Tale fiamma la fa uscire fuori di sé e la rinnova tutta, dandole un nuovo modo di essere, come la fenice che brucia e rinasce dalle sue ceneri<sup>104</sup>.

Il fuoco, nelle liriche del poema di Virgillito, appare quasi sempre come manifestazione della potenza dell'Altro, sia esso un'«implacabile divinità/ degli Inferi o della celeste/ cerchia»<sup>105</sup>: si mostra come «dolcissimo ospite»<sup>106</sup>, come un embrione luminoso all'interno dell'io oppure come folgore, fulmine, luminosità accecante. È il fuoco che avvampa, che fa «scoppiare le foglie degli ippocastani»<sup>107</sup> o che liquefa, in un segreto alchemico bollitoio, l'oro, metallo supremo; o esplose all'interno delle viscere di un vulcano, persino il paradiso «erutta»<sup>108</sup>. La fiamma invisibile arde nella cava, nelle stanze improvvisa appare la luce di folgore; il fulmine spezza, spacca e «tutto va/ fondendosi/ liquefacendosi/ in un'immensa broda/ semicaliente»<sup>109</sup>.

In prima istanza, l'incontro con l'alterità si compie come irruzione del dio nel corpo dell'amata. Prendiamo ad esempio la lirica *Avvento*:

Picchi troppo forte  
all'inferriata  
tutto si contorce ormai  
non ti resistono sbarre  
entri senza riparo  
stravolgi pareti  
e vestimenti  
ti comporti come  
chi nella nube abbaglia  
e arroventa  
scompari nella povere  
nel vento che vorrebbe  
trattenerti  
farsi respiro sulle  
tue labbra  
onda sulle tue membra<sup>110</sup>

---

<sup>104</sup> *Ferita d'amore* in Luigi Borriello, Edmondo Caruana, Maria Rosaria Del Genio, Raffaele Di Muro (a cura di), *Nuovo dizionario di mistica*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2016, pp. 801-802.

<sup>105</sup> *Perché mi struggi* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 35.

<sup>106</sup> *Con incredibile forza* in ivi, p. 174.

<sup>107</sup> *Il fuoco fa scoppiare le foglie* in ivi, p. 72.

<sup>108</sup> *Erutta paradiso* in ivi, p. 104.

<sup>109</sup> *Bassa pressione* in ivi, p. 190.

<sup>110</sup> *Avvento* in ivi, p. 39.



Poi, le visioni terrificanti si dischiudono a improvvise lacerazioni luminose e i contrasti caravaggeschi dei versi evocano l'immagine della luce che nasce dal buio. Il varco luminoso non proviene sempre dal fuori ma si apre dal didentro, in un processo opposto di emanazione, giunge dall'abisso, dalle ferite che l'Altro dal dentro procura. Ancora una volta è il fuoco ad assurgere a ruolo distruttivo e metamorfico insieme:

Dentro la rupe  
ammicca il fuoco  
dalla fessura, abitacolo  
di profondissime presenze –

principio e fine  
d'ogni passione tu,  
mio corpo e mia anima,  
con te mi cali  
lungo la fune difficile  
al crogiuolo  
al lembo azzurro  
disperso  
in inammissibili forme  
di silenzio<sup>111</sup>

La potenza dell'Altro, dunque, non si manifesta solo come evento esteriore ma anche come visitazione interiore; seguendo la modulazione del tono solenne della preghiera l'apparizione del Dio viene narrata ancora attraverso l'elemento igneo:

'Empimi di te,  
sei il fuoco che imbocca,  
la voragine che rigenera  
smangi insisti prevarichi  
vento livido sole  
che la vince sull'eclisse  
tondeggiando implacabile,  
nel giro di miliardi  
d'anni rispalanca  
l'occhio falciate  
vita, aurora di folgori<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> *Dentro la rupe* in ivi, p. 85.

<sup>112</sup> *Apparizione del Dio* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 131.

## 2.2.2 Quando la luce diventa sole, luna, stella

... Guardavo  
luminose sospendersi le stelle  
ai rami oscuri del cielo, la luna maturare  
in un argenteo frutto e poi restringersi  
in un frutto d'ombra. Era un prodigio  
l'ordine  
naturale delle cose, più d'ogni folle cometa  
che apparisse improvvisa, o di pietre  
infuocate  
che dal cielo piombassero sul suolo  
suscitando i miei vaticinii.

(*Persica* in Margherita Guidacci, *Il buio e lo splendore*)

Nel poema visionario delle *Incarnavazioni* la luce è anche forma luminosa naturale: sole, luna, stella. Il sole, simbolo polivalente di potenza distruttiva e creatrice, è al centro di svariate tradizioni e cosmologie. Sorgente di luce e principio di ogni vita, spesso è considerato una divinità, è «emblema del Cristo i cui dodici raggi sono i dodici apostoli: è chiamato *Sol iustitiae* (*Sole della giustizia*) e *Sol invictus* (*Sole invincibile*) [...]». Il crisma, monogramma di Cristo, ricorda una ruota solare»<sup>113</sup>. Nel canzoniere di Virgillito la duplice natura archetipica del sole si manifesta soprattutto in virtù dell'aspetto distruttivo della potenza di tale elemento cosmico. Come la folgore o il lampo, anche il sole distrugge, scalfisce, «fra verticali rigghi/ più che mai/ t'arrossa/ percuote la porta del santuario/ le sbarre scosta»<sup>114</sup>, «incendia/ le prime stoppie/ nella nebbia»<sup>115</sup>, «ti/ monta/ lucido, e ti scarmiglia»<sup>116</sup>. Ancora più presente all'interno di queste liriche è la luce della luna che compare trasfigurata nel suo lato oscuro, sterile, ingannevole; partendo dalle intuizioni di Vittorio Stella, il quale osserva che «nei notturni la luna non è la dea protettrice, il suo volto ha zone opache, mostra ombre livide, modula riflessi cupi, inquietanti»<sup>117</sup> è possibile individuarne la valenza simbolica. La luna, archetipo della zona più inquieta del nostro inconscio, appare in queste liriche metafora del non-sapere, indicata da certe latenze oscure: «nella luna nera tentano emergere/ ombre d'altra

---

<sup>113</sup> Voce *Sole* in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, p. 965.

<sup>114</sup> *Inverno* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 167.

<sup>115</sup> *Frammenti* in *ivi*, p. 197.

<sup>116</sup> *Benedetto il Dio che t'ha creato* in *ivi*, p. 42.

<sup>117</sup> Vittorio Stella, *Introduzione* a Rina Sara Virgillito, *Il lattice, la luce*, p. 17.

presenza/ forze senza forza potenze/ che l'occhio non regge»<sup>118</sup>. Il volto oscuro della luce lunare rappresenta Lilith, figura biblica che torna come

voce dell'istinto negato, è il piacere e il godimento del corpo ingannato che si trasforma in tormento di nevrosi e liturgia della morte, mentre la bellezza del dionisiaco si muta in turpitudine in un drammatico ribaltamento. [...] La separazione di maschile e femminile intesa come rottura dell'unità originaria paritaria, si propone insieme all'immagine di Lilith, giusto quando l'uomo irrazionale si decide ad affrontare la discesa del proprio inconscio [...].<sup>119</sup>

A Lilith è dedicata una poesia delle *Incarnavazioni*:

Lilith nel nostro paradiso  
ondeggia le trame  
inalbera voglie e discolpe  
si slaccia e dislingua  
s'inforna  
divincola muove  
in altre forme  
alla tua alla mia polpa –  
imbraccia le bende tu  
assopiscila  
con i tuoi filtri non  
lasciarla avventare il suo vischio,  
anima dei viventi  
calda luce che nell'uomo  
s'inventra<sup>120</sup>

La persistenza dei gruppi fonici /si/ e /dis/ evidenzia uno spostamento dello sguardo, un divincolarsi dalla materia precostituita: Lilith, l'altra Eva, è la donna non scelta, colei che non ha assunto una forma definita. Anche nell'astrologia il mito di Lilith ha suscitato grande interesse tanto da materializzarlo tramite la convinzione dell'esistenza di un altro aspetto della luna, la luna nera, una sorta di secondo satellite. Tuttavia sono le considerazioni dello psicanalista James Hillman a suggerire l'importanza di questa figura biblica e ben si presta a connotare la presenza di Lilith nel canzoniere di Virgillito:

In una trasposizione che tuttavia la comprende, Hillman studia nel grande dio Pan la stessa psicopatologia di Lilith in quanto fa un discorso sulla natura, istinto e festa

---

<sup>118</sup> *Pasifaé nel torello s'imbestia* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 37.

<sup>119</sup> Roberto Sicuteri, *Lilith la luna nera*, Casa Editrice Astrolabio, Roma 1980, p. 117.

<sup>120</sup> *Lilith* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 49.

panica, che ci consentono di vivere l'esperienza anche patologica come mezzo per ritornare finalmente davanti a quella parte di noi consegnata all'oblio, che non osiamo riconoscere.

Nella cultura occidentale ci si è impadroniti del mistero che governa il sogno e l'incubo; siamo abbastanza in dimestichezza col delirio e ne conosciamo i codici simbolici. Mediante l'analisi del profondo si è spinto ancora più avanti il dialogo con l'Ombra collettiva nella riscoperta di veri tesori sepolti. E lì è Lilith, la Luna Nera.<sup>121</sup>

La parte recisa della propria personalità, il volto abbandonato all'oblio emerge continuamente nell'impianto poetico visionario dell'autrice e la presenza oscura della luna va a costituire un *corpus* di immagini ctonie e latenti spesso legate, come accadeva per il fuoco, all'elemento oppositivo dell'acqua. Anche qui la luna si appropria del bacino semantico della navigazione, «abbandona/ gli ormeggi/ insegue un celato/ segno/ s'ammanta nei fantastici lumi,/ il dono/ tremante/ della/ terra»<sup>122</sup> fino a inabissarsi:

Il disgelo  
nelle tue notti scricchiola,  
dalle sponde del fiume  
s'inabissa  
la barca della luna,  
tenera curva di mammella  
alle sonde del cielo  
Indefinita certa  
come la terra e la morte  
l'ora  
tenta la scorza nel  
segreto  
del boccio che più  
non si difende<sup>123</sup>

La carica fortemente erotica del testo, concretizzata nell'immagine del boccio che si dischiude senza più difese, è preannunciata dall'inabissarsi della luna. La sizigia è protratta dalla fase del plenilunio:

Il plenilunio abbatte le cortine,  
ricopre le terrestri  
meraviglie  
altissima la cupola,  
col Sole la Regina

---

<sup>121</sup> Roberto Sicuteri, *Lilith la luna nera*, pp. 120-121.

<sup>122</sup> *Crepuscoli* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 169.

<sup>123</sup> *Equinozio* in *ivi*, p. 102.

congiunta  
illumina i giacigli  
di gelsomini  
Apri  
la porta,  
l'Amato è l'Amata, senza  
vita senza più  
morte  
sposati gli ultimi petali si  
dissanguano di luce<sup>124</sup>

La sacralità del plenilunio apre alla visione di un dissanguarsi di luce, vita e morte si annullano nella congiunzione degli opposti:

Il rimando all'atto sessuale appare in questa poesia abbastanza esplicito: la condizione stessa del plenilunio primaverile, momento in cui le traiettorie del sole e della luna si trovano ad una distanza ridotta, assurge a metafora dell'unione suprema tra i due pianeti [...]. La luce irreal e simbolica che ne deriva compie un doppio, contraddittorio movimento: da una parte si tratta infatti di un movimento di diffusione generica volto a sciogliere e confondere in un unico colore indifferenziato i confini che separano le cose e le "terrestri/ meraviglie," secondo una dinamica che partecipa della perdita del sé tipica dell'incontro d'amore; dall'altra, però, avviene esattamente l'opposto, dal momento che la luce si concentra per focalizzare il proprio raggio sui gelsomini.<sup>125</sup>

Il gelsomino fecondato dalla luce del plenilunio non conduce alla fecondazione vitale bensì a una «mortale estasi»<sup>126</sup>; come osserva acutamente Perletti, siamo lontani dalla retorica pascoliana dove i fiori notturni sono gualciti dalla luminosità dell'alba. Qui i petali sono dissanguati dalla luce e prossimi alla sfera semantica della morte. Così l'unione dei due è sacralizzata dalla luce lunare che porta con sé anche la propria parte d'ombra.

La luna compare anche in uno dei testi del poema dove sono più evidenti le tracce del desiderio, da parte dell'autrice, di appartenere al repertorio delle mistiche:

Inseguita da suoni  
e da visioni  
da luci punta  
violazzurre  
urlata dentro  
dalle tue

---

<sup>124</sup> *Plenilunio di primavera* in *ivi*, p. 103.

<sup>125</sup> Greta Perletti, *Amor cognitio est: la parola poetica in Incarnazioni del fuoco di Rina Sara Virgillito* in *ATTI 2003*, p. 60.

<sup>126</sup> Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani*, p. 265.

fantastiche visitazioni  
 ascolto il  
 lamento  
 il grido  
 la bocca scura della luna  
 il pianto dell'esiliato e  
 del folle  
 il singulto  
 dell'amore insaziato  
 e  
 della tenera  
 soglia della morte  
 Avvento o  
 lacerante  
 fuoco di mezzanotte  
 vieni, intaglia la tua  
 stretta  
 dove non resiste roccia<sup>127</sup>

I versi, insistendo su una gestualità corporale marcata, sono qui frammentati in sintagmi che teatralizzano l'evento estatico in un *climax* sempre più intenso. Il contenuto testuale è giocato sulle percezioni visive e sulle allucinazioni sonore provocate dall'irruzione del Dio nel corpo dell'amata e sovraccaricate dalla persistenza dei richiami uditivi nonché dall'inquietante volto della luna la cui presenza è ancora una volta desacralizzata. Le «fantastiche visitazioni» dell'Altro non si traducono in risposte concrete alle domande a loro volta sospese.

All'interno dell'impianto poematico di *Incarnavazioni del fuoco*, l'immagine della stella non si presenta altrettanto frequentemente ma, quando compare, è interconnessa all'idea di splendore. A differenza di altre autrici, nelle cui opere è ravvisabile un'evidente predilezione per l'elemento stellare – pensiamo alle mappe del cielo di Margherita Guidacci – nel canzoniere di Rina Sara Virgillito le stelle sembrano avere un minor spazio semantico. Ciononostante quando esse compaiono sono vere e proprie epifanie luminose:

[...]
   
 di vita in vita
   
 migreremo,
   
 di stella in stella,
   
 non più lucente
   
 dei nostri volti astrali
   
 innamorati dell'ultima soglia
   
 da splendido a splendido

---

<sup>127</sup> *Inseguita da sogni e da visioni* in *ivi*, p. 57.

splendore  
attratti  
sempre, da nuovo lampo,  
più sfolgorante di Sirio  
la bella  
che dai tuoi cieli  
raggiava  
le pietre  
nella prima sera<sup>128</sup>

L'uso della tautologia e del verso franto denotano la consapevolezza di non poter narrare l'esperienza estatica, la visitazione dell'Altro e la visione dell'Oltre eppure la forza creatrice della parola poetica sembra sopperire a tale mancanza. Nella poesia presa in esame compare Sirio, la stella più luminosa del cielo resa nulla di fronte allo splendore dell'Altro.

### 2.2.3 *Nel prisma del tempo: aurora e alba*

Morning is due to all –  
To some – the Night –  
To an imperial few –  
The Auroral light.

(Emily Dickinson, *Poems*)

La comparsa dell'aurora, nelle liriche delle *Incarnavazioni*, è il momento ultimo della notte. Al disfarsi dell'oscurità, l'aurora e l'alba sono istanti privilegiati che dischiudono al giorno. Nella tradizione alchemica, infatti, l'aurora è la fase estrema della *rubedo* e anche nel poema visionario di Sara Virgillito la luce dell'aurora, così come quella dell'alba, nasce dallo sgretolamento di una realtà preesistente:

Il desiato riso  
sia nel gorgo d'amore  
dissepolto  
Si scatenano le catene  
cresce  
la luce impara dai tuoi  
labbri  
la parola si fa  
respiro della terra

---

<sup>128</sup> *Lungo i pascoli del cielo* in *ivi*, p. 135.

sgretolamento della negritudine  
alba aurora  
impaziente primavera<sup>129</sup>

La trama di citazioni alla base del poema qui è ben evidenziato dall'*incipit* di natura dantesca. Il «disiato riso» nel Canto V dell'*Inferno* suggeriva, per metonimia, il momento in cui Ginevra incontra l'amante e rispecchiando così il bacio tra Paolo e Francesca ora condannati eternamente alla «bufera infernal» qui resa con il «gorgo d'amore». Ciò che interessa, al di là della materia erotica che pervade i versi e, in ultima istanza, il canzoniere, è la presenza della luce aurorale – unita a quella dell'alba – che conferma la supremazia della poesia d'amore, unico linguaggio in grado di approdare alla conoscenza:

Nella rilettura che Sara Virgillito ne propone [...] il valore attribuito alla parola d'amore cambia radicalmente di segno: la poeta sceglie di fare in modo che il "gorgo d'amore" [...] non sia la conseguenza dannata cui porta necessariamente il "desiato riso" (anche qui metafora della poesia d'amore) ma piuttosto l'occasione per la sua "dissepoltura", per il suo assurgere a nuova, importantissima funzione. La sua presenza provoca infatti effettivamente una nuova conoscenza, caratterizzata dalle metafore della luce ("sgretolamento della negritudine/ alba aurora") e dal compimento di una rinascita desiderata (quella "impaziente primavera" con cui si chiude la poesia)<sup>130</sup>

La luce che si fa alba e aurora è liberata dalle catene e sgorga dalle labbra dell'Amato per giungere a una nuova realtà.

La carica simbolica dell'aurora in tutte le culture è determinata dalla sua costante funzione di guida. È anche segno divino, l'annuncio della vittoria sulle tenebre come ricorda un passo del libro sapienziale di Giobbe:

Da quando vivi, hai mai comandato al mattino  
e assegnato il posto all'aurora,  
perché afferri la terra per i lembi  
e ne scuota via i malvagi,  
ed essa prenda forma come creta premuta da sigillo  
e si tinga come un vestito,  
e sia negata ai malvagi la loro luce  
e sia spezzato il braccio che si alza a colpire?<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> *Il disiato riso* in *ivi*, p. 128.

<sup>130</sup> Greta Perletti, *Amor cognitio est: la parola poetica in Incarnazioni del fuoco di Rina Sara Virgillito* in *ATTI* 2003, p. 52.

<sup>131</sup> *Giobbe* 38, 12-15.



Il potere aurorale, in grado di disperdere le tenebre e di farsi strumento e origine di un nuovo assetto vitale, è confermato dalla sua presenza nella poesia *Apparizione del Dio*, presa in esame precedentemente, dove abbiamo un'«aurora di folgori»<sup>132</sup> e determina la forza erompente dell'apparizione divina.

La luce d'aurora ritorna anche in una lirica finale del canzoniere dove l'incontro amoroso è trasfigurato nell'immagine di due cieli che si uniscono. L'indefinitezza della luce – «il tramonto/ avvampa (o è l'aurora?)» - configura l'avvento dell'Altro e anche la quasi impercettibile specularità tra la donna e il dio, resa sia da quel verso racchiuso tra parentesi sia dall'immagine del velo, uno dei τόποι della scrittura mistica, simbolo attribuito all'inconoscibilità del divino che *s-velandosi* si rivela. Virgillito opera un rovesciamento del τόπος, attribuendolo alla donna. Qui, per inciso, il velo è visto come un «nuziale sudario/ che mi vela» e dunque la carica misterica non è più volta alla natura del divino ma alla donna amante e «in questa stessa operazione attribuisce all'io protagonista del viaggio una dimensione completamente paritaria nei confronti del dio»<sup>133</sup>:

Non altri schermi – il tramonto  
avvampa (o è l'aurora?)  
Fra l'uno e l'altro  
cielo  
l'inattaccata tenue  
membrana vitale,  
nuziale sudario  
che mi vela<sup>134</sup>

La luce dell'alba fa la sua prima comparsa all'interno del canzoniere condensata nell'immagine di una particola. Dopo l'attraversamento del fuoco che dà vita a una liquefazione luminosa, dopo la fusione del metallo, dal disgregarsi dell'elemento solido, scardinate le difese e le resistenze, tutto si disfa per ricadere in «mille/ e mille/ [...]/ particole d'alba»<sup>135</sup>. Qui, come altrove, il richiamo al processo

---

<sup>132</sup> *Apparizione del Dio* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 131.

<sup>133</sup> Greta Perletti, *Amor cognitio est: la parola poetica in Incarnazioni del fuoco di Rina Sara Virgillito* in ATTI 2003, p. 55.

<sup>134</sup> *L'albero* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 232.

<sup>135</sup> *Inestinguibile* in *ivi*, p. 55.

alchemico è connotato da un desiderio di fusione e di metamorfosi ma anche di purificazione estrema:

Inestinguibile  
dal crogiuolo liquefatto avendo  
sprigionato il  
rutilante metallo  
congiuri ancora contro  
la difesa debole  
che oramai  
arrendersi vorrebbe  
disfarsi  
dal profondo dell'aria  
ricadere in mille  
e mille  
non più riducibili  
particole d'alba<sup>136</sup>

Il «crogiuolo liquefatto» richiama alla mente il verso che apriva gli *Ossi di seppia* di Montale – «vedi che si trasforma questo lembo/ di terra solitario in un crogiuolo»<sup>137</sup> – dove, come osserva Virgillito con la doppia vista del critico letterario, «la luce è già nell'imminente primavera suggerita fin dall'inizio, ma è soprattutto fuoco invisibile, «rovello», «crogiuolo», segno di perpetua trasformazione dal morto passato [...] ai prodigiosi scampì del possibile»<sup>138</sup>. La poesia per Virgillito diviene così il ricettacolo delle più segrete teofanie. L'alba torna, a più riprese, operando per lo più luminosissime trasfigurazioni. Nella lirica *Caffè del Pantheon* assistiamo a una vera e propria trasmigrazione dall'immaginario al concreto, istituendo in tal modo una specularità tra arte e vita:

Albeggiando ti disintegri  
(allatta al caffè del Pantheon)  
la giovane madre)  
e nulla nulla nulla  
ti può sotterrare  
nella memoria necrofila,  
nel cavo che ti alleva  
ogni attimo infante  
nuovo

---

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> *In limine* in Eugenio Montale, *Ossi di seppia (1920-1927)* in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984<sup>1</sup>, 2010, p. 6.

<sup>138</sup> Rina Sara Virgillito, *La luce di Montale. Per una rilettura della poesia montaliana*, p. 18.

nell'utero della  
bara  
che non ti contiene<sup>139</sup>

L'eros è la via gnostica verso l'assoluto, infatti «attraverso l'esperienza erotica si ha l'intuizione del divino, del sacro, della totalità, che può anche essere l'esperienza della maternità»<sup>140</sup>. La luce dell'alba assume la carica distruttiva ma dà anche le coordinate per una nuova vita: qui la madre che allatta il bambino al caffè del Pantheon a Roma sembra in tal modo riscattare il dolore della Madre che tiene nel proprio grembo il Figlio morto scolpita nell'opera di Michelangelo. A specchio, difatti, la poesia scritta davanti al complesso marmoreo della *Pietà*:

Se tutto è scritto e noi  
recitiamo le parti  
solo  
nel gran mistero, come  
amarti, come  
scartare il peggio? Non  
mancarmi, io  
non ti rinnegherò –  
finché nel grembo  
di traverso  
mi giacerai  
senz'altra pietra<sup>141</sup>

Il richiamo degli ultimi versi alla poesia omonima di Rilke («ora mi giaci in grembo/ di traverso,/ ora non posso partorirti più»<sup>142</sup>) oltre a confermare l'assidua frequentazione con la metafisica orfica del poeta praghese, sottolinea la ricerca del sacro e la natura di una poesia che non accetta lo scarto ed esprime la volontà e il desiderio di amare la totalità.

L'alba istituisce anche un legame con l'immagine liquida del latte; se in *Caffè del Pantheon* la luce bianca dell'alba dischiude al nutrimento del bambino, altrove troviamo «albe di rossegianti acque» che preludono alle «continue metamorfosi» dell'io fino alla «vertigine dell'ascensione/ sulla pianta primordiale»<sup>143</sup>.

---

<sup>139</sup> *Caffè del Pantheon* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 143.

<sup>140</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione* in *ivi*, p. 27.

<sup>141</sup> *Pietà* in *ivi*, p. 234.

<sup>142</sup> *Pietà* in Rainer Maria Rilke, *La vita della Vergine e altre poesie*, p. 34.

<sup>143</sup> *Metamorfosi 2.* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 179.

## 2.2.4 *Tenebra/luce: la coincidentia oppositorum*

Di silenzio  
m'abbevero  
per impregnarmi dei  
tuoi  
saporosi veleni  
nel buio che è la tua forza  
la luce è tua  
sostanza  
che esplose  
in mille taglienti  
frantumi  
di mille arcobaleni  
essenza  
quando il tuo raggio – viso  
a viso – vibri,  
e accechi.

(Rina Sara Virgillito, *Di  
silenzio*)

*Incarnazioni del fuoco* racconta, per stazioni, le fughe e le rappresaglie tra i due «amanti sublunari»<sup>144</sup> in un oltremondo costituito da paesaggi rocciosi, dirupi, vulcani, paludi nere improvvisamente lacerati dalla luminosità. *Terribilis est locus* è il titolo della poesia che chiude il canzoniere ad indicare un *nonluogo* in cui avviene la «teofania senza sconti»<sup>145</sup>. Il *nondove* si rivela dimensione in cui l'io poetico va incontro alle aporie dell'essere, tra il tangibile e la dissolvenza:

Dove il tuo fuoco  
s'estingue  
e il mio,  
nel NONDOVE,  
nella luce che è il buio,  
è non-luce non-buio  
senza tinta né tizzo  
senza possibili parole,  
nell'indicibile vuoto  
pieno di ogni cosa e del  
nulla, del nulla  
che vuole essere detto  
perché  
siamo vivi ancora,  
l'«io sono» il «tu sei»  
non ha senso  
ma

---

<sup>144</sup> *Prenderti in overdose? Impossibile* in ivi, p. 231.

<sup>145</sup> Valentina Fiume, *L'ultimo sguardo. Alcuni inediti di Rina Sara Virgillito (1980-1982, 1995-1996)*, p. 276.

ancora la voglia è potente  
non si distruggono  
i segnati segni  
non ci scompone non ci  
assidera/brucia  
nel NONESSERE  
l'Eternità che ci È<sup>146</sup>

L'ossimoro conferisce una realtà più concreta all'esperienza visionaria: il paradosso della luce che «è il buio» corrisponde immediatamente allo speculare negativo della «non-luce non-buio». La retorica paradossale e ossimorica annuncia la verità ontologica della visione: sebbene sia espressa l'impossibilità di riferire la portata di quella verità, l'urgenza è tale che il linguaggio poetico sperimenta, seppur per approssimazioni, la codificazione del messaggio. La sintassi frammentata e sincopata sfida l'immobilità della tensione verso l'unione degli opposti:

il procedimento retorico dell'ossimoro viene qui destabilizzato dal fatto che la condizione paradossale della "luce" che si fa "assenza di luce" (il "buio") viene poi immediatamente sostituita da due nuovi concetti che vengono caratterizzati in negativo: il "non-luce" e il "non-buio". Questa dinamica che dà vita, attraverso il procedimento ossimorico, a nuove entità caratterizzate da una negazione che è anche, soprattutto, una Verità dotata di una dignità ontologica autonoma [...].<sup>147</sup>

I due sintagmi paradossali della luce che si fa buio e del ribaltamento immediato nel loro contrario porta a non sottovalutare la semantica di certe valenze oscure della poesia di Sara Virgillito che permangono all'interno di tutta la raccolta. Un doppio registro, quello del chiaro e dello scuro, che nasceva dalla lettura e dallo studio critico dell'opera di Eugenio Montale, padre spirituale ma anche modello ingombrante, nella cui poesia Virgillito ravvisava, con successo, un filo luminoso non contaminato dal pessimismo. Non è possibile separare luce e tenebra, la vita dalla nonvita, l'esser dal non-essere. La parola poetica, seppur imperfetta, mantiene intatti i confini tra i due opposti. A specchio della complessa dialettica tra luce e tenebra, l'impianto retorico di questa poesia, una più significative dell'intero canzoniere, costruito prevalentemente sull'ossimoro, concilia il disgiungersi del chiaro e dello scuro (antitesi di montaliana memoria):

---

<sup>146</sup> *Nel nondove* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 71.

<sup>147</sup> Greta Perletti, *Amor cognitio est: la parola poetica in Incarnazioni del fuoco di Rina Sara Virgillito* in ATTI 2003, p. 65.

Tra chiaro e oscuro c'è un velo sottile.  
Tra buio e notte il velo si assottiglia.  
Tra notte e nulla il velo è quasi impalpabile.  
La nostra mente fa corporeo anche il nulla.  
Ma è allora  
che cominciano i grandi rovesciamenti<sup>148</sup>.

Il divino si manifesta attraverso luminose ierofanie e la luce diviene dunque rivelazione. Stando all'etimologia del termine, rivelazione implica non soltanto la rimozione del velo ma anche rimettere il velo suggellandone il mistero. Il rapporto di sudditanza dell'oggetto d'amore rispetto al Dio qui viene rielaborato attraverso un percorso che conduce i due amanti a una stessa parità. Viene sempre più disgregandosi la parete, la membrana sottile che divide l'io poetico dall'Altro; allo stesso modo il contrasto tra luce e tenebra si risolve in una *coincidentia oppositorum* che pertiene poi alla grande tradizione delle mistiche, «la cui voce è stata spogliata della marca dell'autorialità per diventare luogo di un transito, venendo definita “non una scrittura delle donne ma attraverso le donne”»<sup>149</sup>, un repertorio in cui l'autrice avrebbe desiderato appartenere. Attraverso i τόποι linguistici del misticismo – in particolare l'ossimoro e la metonimia – e la natura frammentaria, interdotta e perforata del linguaggio, luce e tenebra definiscono la natura teandrica dell'apparizione dell'Altro. Le *incarnazioni* sono il tentativo di dar corpo all'indicibile e il linguaggio, seppur ancorato alle suggestioni e alla potenza di certi temi ricorrenti dell'immaginario stilistico e epistemico della tradizione mistica, del linguaggio biblico ma anche della sensibilità viva di quegli autori che sono i numi tutelari di questa poesia, si rivela imperfetto, inadeguato e insufficiente. La «narrazione impossibile»<sup>150</sup> nasce da quello che Michel de Certeau, nella compilazione della sua *Fabula mistica*, definisce il «lutto che le separa da quanto mostrano»<sup>151</sup>:

Se nelle parole dei mistici si occulta «il lutto che le separa da quanto mostrano», non sarà possibile smettere di percorrerne i tracciati, lasciandosi letteralmente “alterare” da quanto producono: la nostalgia di un'inafferrabile origine attraversa

---

<sup>148</sup> Eugenio Montale, *Diario del '71 e del '72*, Mondadori, Vicenza 1973, p. 104.

<sup>149</sup> Ernestina Pellegrini, *Luci ed ombre nella poesia di Sara Virgillito* in ATTI 2017, p. 68.

<sup>150</sup> *Metamorfosi I.* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 177.

<sup>151</sup> Michel de Certeau, *Fabula mistica. XVI e XVII secolo*, quarta di copertina.

*Fabula mistica* per contestare l'utopia della trasparenza e della pienezza di un sapere che occupa la scena con la pretesa di ricapitolare ogni suo movimento<sup>152</sup>.

L'opacità del dettato mistico è generata dal tentativo di dar voce a un'assenza, all'ineffabile. Ecco allora il ricorso ai paradossi, agli assoluti, alle antitesi per raccontare un intraducibile dialogo con l'assenza. L'oggetto d'amore si sottrae continuamente al possesso, il desiderio dell'unione totale e totalizzante è eluso. In Virgillito è la poesia stessa a farsi carico del processo di nomina inteso come formula – a tratti solenne a tratti ascrivibile al lessico magico e alchemico – per raggiungere l'inaccessibile.

Analogamente a quanto accade nell'esperienza mistica di Juan de la Cruz, è necessario l'attraversamento della notte più oscura per conoscere la luce vera:

Nel resoconto di san Juan, cioè, quella «conoscenza sperimentale di Dio», in cui consisterebbe, secondo l'opinione comune, lo stato mistico, non soltanto non si presenta come un'illuminazione, ma non è nemmeno, in senso proprio, un conoscere. Ciò di cui in esso si fa l'esperienza non è appropriazione o *habitus*, ma spossamento e alienazione; non fulgore, ma offuscamento; non un avanzare in chiarezza e ricchezza, ma uno sprofondare e un incagliarsi in cecità e buio<sup>153</sup>.

Il linguaggio simbolico e litanico delle *Incarnavazioni* ripercorre il *tandem* ossimorico della luce/tenebra, prima separandole e poi, inevitabilmente, approdando a una *coincidentia oppositorum*. Eppure si insinua il dubbio, nel lettore o nel critico, che questa coincidenza in realtà è dettata non tanto da un'attrazione degli opposti bensì dalla consapevolezza, resa attraverso un linguaggio poetico sperimentale e colto, che fa appello anche al più infimo registro timbrico, che la luce contenga in sé una parte di oscurità, imprescindibile, inalienabile.

Sin dalle prime liriche del canzoniere troviamo la dogmatica parentesi a riversarsi nell'abisso della luce:

Dissigilla i miei  
sette e sette labbri  
spalanca le voragini  
della morte  
non si dura senza te  
sei

---

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> Giorgio Agamben, *La «notte oscura» di San Juan de la Cruz* in Juan de la Cruz, *Poesie*, a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1974, p. v.

dentro tutte le possibili  
 e  
 impossibili aperture  
 di gioia e di realtà dolorosa,  
 disserrati tu  
 sepolto nell'anima  
 nell'abisso  
 rivérsati della luce, dell'intima  
 forza che  
 prepotente  
 t'implora e ti tiene<sup>154</sup>

La sacralità del testo, che si apre con il tono solenne dell'implorazione ma anche seguendo un'intonazione erotica, sigilla il colloquio ininterrotto con una presenza/assenza e pone *in nuce* la parte oscura dell'elemento luminoso. La «tenebra di luce/ schianta/ fibrille impresentabili»<sup>155</sup> mentre il viaggio procede tra le «negre acque/ della palude» aspettando «l'inconfessabile traccia» per giungere alla consapevolezza dell'impossibilità del ritorno:

[...]  
 Non tornare indietro  
 ti seguirò come posso  
 come non voglio  
 (o voglio in altra forma)  
 ancora non so  
 camminare sola  
 appoggiarmi non so  
 se non all'ombra  
 alla tenebrosa essenza  
 della tua luce vera<sup>156</sup>

Il discorso ossimorico protende ancora verso una *via negativa* determinata dall'uso preponderante di negazioni. Eppure la tensione verso l'unità, che si concretizza in un consapevole *auto da fé*, pur restando intatto il tentativo di raggiungere una parità con l'amante celeste, è la stessa che Virgillito sottolineava nel suo studio critico sulla poesia di Montale dove afferma che alla «tensione sostanzialmente *unitiva* si accompagna l'incapacità ad affermare con pienezza

---

<sup>154</sup> *Dissigilla* in Rina Sara Virgillito, *Incarnezioni del fuoco*, p. 38.

<sup>155</sup> *Vento* in *ivi*, p. 144.

<sup>156</sup> *Cieca* in *ivi*, p. 53.



l'inafferrabile realtà»<sup>157</sup>. A cosa mirerebbero altrimenti le *Incarnavazioni del fuoco* se non a dar corpo all'indicibile? La scrittura di Virgillito, per certi versi, si avvicina alla parola poetica San Juan de la Cruz, autore contemplato nella sua biblioteca e all'idea che nel postulato poetico

si fa luogo una estraneità che avvicina, con una necessità che la fonda nel momento in cui nomina, e senza che nulla di esterno ad essa neppure il senso (essa infatti giunge da più lontano) la confermi o la autorizzi. Semplice enunciatore di tale nominazione instauratrice, il poeta ubbidisce a quella necessità.<sup>158</sup>

La poesia di Virgillito, memore dell'insegnamento del modello dickinsoniano, non descrive la realtà e ciò che pertiene ad essa, bensì nomina. La metafora della luce/tenebra rivela la potenza di questa parola poetica che rivela il divino, l'ambiguità della natura del δαίμων, la sua assenza. Il poeta erige un'architettura linguistica che sostenga la verità di tale esperienza, pone l'accento sull'importanza di trovare un repertorio nel quale inserirsi per giungere, al contrario, a una frammentarietà del racconto costruito su allitterazioni, balbettii, ellissi, sconessioni. Potremmo seguire il brillante studio di Aldo Rovatti, il quale, riportando le affermazioni di Maurice Blanchot a proposito della poesia di Hölderlin, contravvenendo al pensiero heideggeriano, afferma che

la luce «ha bisogno di ispessirsi» per far vedere, e così il silenzio di Hölderlin è insieme e indisciungibilmente la pienezza della calma e l'aridità della solitudine. È anche il vuoto e l'assenza della parola. Per tentare di comunicare quella luce che viene prima di ogni luce, il poeta – concludeva Blanchot – deve perdersi: e poiché la luce divina (il sacro) è in realtà l'oscuro, il poeta «deve cercare l'oscuro nel giorno, guardare il giorno, diventare giorno per sé».<sup>159</sup>

Anche per il canzoniere di Virgillito è possibile asserire, appellandoci alle riflessioni di Enza Biagini, che

raramente si contempla un atto interpretativo per aggiungere lume su lume [...], bensì al fine di far emergere dal buio, dall'ombra, dall'oscurità, ciò che non appare. Nel contesto dell'esegesi biblica e nella tradizione dei padri della chiesa, il luogo oscuro veniva inteso quale luogo del "senso riposto" (della verità), zona di scandaglio luminoso, equivalente a quel buio referenziale di cui tutti fanno l'esperienza ma dove

---

<sup>157</sup> Rina Sara Virgillito, *La luce di Montale. Per una rilettura della poesia montaliana*, p. 31.

<sup>158</sup> Michel De Certeau, *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua (secoli XVI e XVII)*, p. 86.

<sup>159</sup> Aldo Rovatti, *Il declino della luce*, Casa Editrice Marietti, Genova 1988, p. 46.

non è possibile “darsi e dare da vedere” se non grazie ad una fonte di luce (reale o metaforica)<sup>160</sup>

Non è possibile recidere la parte oscura della luce e in tal modo viene ridimensionata la forza dell’atto creativo di separazione. La tenebra/luce incarna il corpo a corpo con l’indicibile e il tentativo di conoscere l’inconoscibile. Sono tentati tutti gli alfabeti dell’ineffabile e la polarizzazione metonimica e metaforica approda, inevitabilmente, all’afasia dell’enunciazione. Il linguaggio poetico di Virgillito, appellandosi ai codici della mistica, è alterato e franto. Il carattere paradossale dei versi evidenzia la consapevolezza di non poter del tutto esplicitare il contenuto visionario e l’incontro con l’altro:

Non potrebbero  
non possono  
giungerti  
la mie grida  
gli urli muti che  
non ti toccano  
perché sei troppo vicino  
Alzati, non rigettare  
il tessuto  
del tuo essere luce  
non lì non qua  
in nessun luogo tu sei,  
in me e fuori  
di me  
sei vivi cresci  
smisurato ti concentri  
dove il vuoto non sa  
d’essere anima<sup>161</sup>

La dimensione del non-dove e del non-luogo rimanda all’osmotica dialettica tra dentro e fuori, indagata soprattutto nelle ultime poesie rimaste a lungo inedite e

sbaglia chi distingue fra il fuori e il dentro, fra il carnale e lo spirituale (come nel *Cantico dei Cantici* c’è una perfetta fusione). [...] Ma sbaglierebbe anche chi volesse dare una lettura troppo decantata e sapienziale: questa è una storia di incarnazioni, e si sa che l’incarnarsi per un eone luminoso è il più doloroso degli abbassamenti.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Enza Biagini, *In claris non fit interpretatio. Interpretare con la luce in trasparenze ed epifanie*, p. 276.

<sup>161</sup> *Non potrebbero* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 70.

<sup>162</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione* in *ivi*, p. 24.

La chiosa finale del testo – «dove il vuoto non sa/ d’essere anima» – sancisce la natura di una poesia che sa di dover far vuoto, di essere vuoto per accogliere in sé l’infinità dell’Altro. La temporalità dell’evento è quella del presente, l’attimo è accaduto per sempre. La rivelazione divina proviene allora dalla cecità della tenebra che porta con sé una scintilla, un *lumen*. Eppure la comprensione di tale evento non è del tutto limpida ma si muove, piuttosto, nell’oscurità, in un pulviscolare presente e nell’interiorità. È dunque una conoscenza per intuizione (*intueor* indica infatti “guardare dentro”):

Come nella tenebra  
profonda  
assoluta  
si leva la cenere  
della terra  
senza nome si  
disperde  
nelle fenditure lebbrose  
del grembo impossibile  
come  
senza te  
nella vertigine si  
riempie  
incolmabilmente  
l’Universo  
di TE  
che lo generi senza tempo  
nel tempo  
come te in te  
non mai fuori di te  
Evento che cresci  
si tende la luce  
la tenebra<sup>163</sup>

La trama retorica sottesa all’intero macrotesto dell’autrice è contesa tra esperienza visionaria e desiderio di una fede, aspira a raggiungere e a dire l’assoluto. Si potrebbe affermare senza esitazioni che questi inni o laudi siano preludio all’estasi e che l’evento che si svolge sia dettato da una fede incontaminata. Ma siamo quasi immediatamente contraddetti dalle poesie finali dove è più marcata la «lacerazione tra fede e razionalità»<sup>164</sup> tanto che il dialogo con l’Amato è «essenza/ senza parole»<sup>165</sup> e resta inaccessibile anche se frequenta «assiduo le mie soglie»<sup>166</sup>.

<sup>163</sup> *Come nella tenebra* in ivi, p. 77.

<sup>164</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione* in ivi, p. 27.

<sup>165</sup> *Nel tumulto ogni forza* in ivi, p. 230.

La *coincidentia oppositorum* porta a una irrevocabile κένωσις, una *annihilatio* dove «per adombrare l’Ineffabile, il linguaggio del *Nemo* e del *Nihil* è più congruo alla “divina tenebra”»<sup>167</sup>. La «tenebra di luce/ schianta/ fibrille impresentabili»<sup>168</sup> e avvalora l’ipotesi che la conoscenza dell’Altro avvenga attraverso l’oscurità e che dunque la via gnostica non sia soltanto perseguibile attraverso il tracciato luminoso bensì perdendosi nell’ombra.

Il *mysterium coniunctionis* è traslato nell’immagine dell’androgino:

SIAMO  
la pietra inamovibile  
angolare, cranio e fortezza,  
la certezza e la luce  
senza luce né forza né potenza,  
siamo la verità e la bellezza  
lo sconcio il rutto la feccia  
siamo  
e esistiamo  
QUI e ORA, nella notte/giorno  
che ci sferza<sup>169</sup>

La poesia è una seconda parte della precedente che ha come titolo *La grande dea*: qui l’*incipit* apre con il verso «sono l’inamovibile pietra»<sup>170</sup> a cui si oppone diametralmente l’attacco della poesia seguente «SIAMO/ la pietra inamovibile». Se nel primo testo il canto della Grande Dea tuonava terribile conducendo all’«Uno Radice» e al «Vuoto che/ tutto contiene» ponendo il monito «Sono e insieme non sono» e l’interrogazione ultima «come pronunciare l’impronunciabile?»<sup>171</sup>, nella seconda parte la costruzione ossimorica sottolinea la fusione del femminile e del maschile, distinguendola dall’azzeramento degli opposti. Un’unione concretizzata nell’antitetico sintagma «la luce/ senza luce» e nel seguente «notte/giorno»<sup>172</sup> che sottolinea, ancora una volta, la nascita di una nuova entità, di un nuovo essere.

---

<sup>166</sup> *Inaccessibile resti* in *ivi*, p. 226.

<sup>167</sup> Stanislas Breton, *Prefazione a Rubina Giorgi, Figure di Nessuno*, Out of London Press, New York-Milano 1977, pp. 7-8.

<sup>168</sup> *Vento* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 144.

<sup>169</sup> *La grande dea 2* in *ivi*, p. 222.

<sup>170</sup> *La grande dea 1* in *ivi*, p. 221.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> *La grande dea 2* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 222.

In una delle ultime poesie del canzoniere, *Abyssus abyssum invocat*, la luce, che reca in sé e con sé la sua parte di tenebra, proviene dalle viscere; il titolo così come il sintagma che costituisce il terzo verso della poesia allude al Salmo 41 dove all'insondabile profondità dell'anima dell'uomo si contrappone la voce di Dio, fonte di luce e acqua. Il motivo della ricerca di un'assenza è legato a un altro τόπος delle scritture bibliche o delle fonti agiografiche: la sete. L'anima ha sete di Dio e va in cerca del suo «oggetto d'amore, pur presente» che «si sottrae rigorosamente al possesso, o, meglio, è in situazione di impossibilità congiuntiva, e iscrive così, nel corpo stesso del mondo, la ferita infinitamente attiva del desiderio»<sup>173</sup>. Ancora una volta il tono solenne di laude o di inno qui non si fa invocazione o preghiera ma assurge a ruolo esortativo condensato nel perentorio monito «è luce sempre»; una luce che si rivela «impervia/ sommozzatrice della morte»<sup>174</sup>.

Il crescendo finale del poema conduce l'io poetico «nella voragine di/ esseri insaziabili/ luce/ vivente/ palpitiamo/ aldilà di ogni lacero/ velo/ agonia della mente»<sup>175</sup> fino ad affidare la resa, in una perfetta cabala (lei che credeva alle coincidenze, alla rete di connessioni cosmiche, alle mappe delle costellazioni), all'apparizione dell'Arcangelo Michele (celebrato nondimeno il giorno della sua nascita, il 29 settembre):

Come démon in tenebra  
 Arcangelo  
 ti mostri,  
 che non ci fòlgori il tuo volto vero  
 Ancora non è giunta  
 l'ora  
 ci spinge il tempo, morsa vana,  
 fragile  
 inciampo  
 alla Necessità illimitata  
 oltrefremente<sup>176</sup>

L'immagine ancora ambigua di demone o angelo che apriva la raccolta riporta alla terra, al buio, alla morsa temporale a cui l'io poetico si avvicina e si sottrae continuamente.

---

<sup>173</sup> Stefano Agosti, *Il testo poetico: teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano 1972, pp. 58-59.

<sup>174</sup> *Abyssus abyssum invocat* in Rina Sara Virgillito, *Incarnezioni del fuoco*, cit., p. 233.

<sup>175</sup> *Entro nella tua verità* in ivi, p. 236.

<sup>176</sup> *Terribilis est locus (Santuario di San Michele, Monte Gargano)* in ivi, p. 237.

### 2.3 «Dimènticati luce/ della curva carezza delle cose»: metamorfofi luminose ne *L'albero di luce*

Dal vuoto erompi  
energia inestinguibile  
fuoco di specchi  
abbacinante,  
cruda  
luce  
primordiale  
che sei vita e  
gli abissi  
sconfinati e succhi,  
amorosa  
vertigine  
assalto  
già conficcato nel  
segno  
doppio  
unico  
vertice  
senzaconfini

(Verità in Rina Sara Virgillito,  
*Inediti*)

Dopo *Incarnavazioni del fuoco* era difficile immaginare la realizzazione di un'altra raccolta. L'autrice stessa sentiva di essere giunta al culmine del proprio discorso poetico. Nascono invece le liriche che confluiranno ne *L'albero di luce*, una piccola raccolta che rischiava di essere considerata un'appendice al grande poema visionario. Sin dalla lirica d'apertura lo scenario muta, l'oscurità è appena accennata e apre a uno spazio luminosissimo. Se nell'opera del 1991 vi erano

*incarnazioni*, viluppi di fiamma che si rapprendono in potenti immagini, al limite della sacra rappresentazione. Qui, a cominciare dai primi versi (“Dimènticati luce/ della curva carezza delle cose”) il movimento opposto che dilata la scena a spazi senza confini, ad impalpabili smaterializzazioni<sup>177</sup>.

Il colloquio con la luce si esplica, dunque, attraverso la deflagrazione dei confini, la parete inesorabile che separava i due amanti ora sembra svanire dietro una coltre luminosa. A livello strutturale la poesia di Virgillito figura ancora come inno asimmetrico anche se si assiste, a livello fonico e visivo, a un addolcimento di certi

---

<sup>177</sup> Ernestina Pellegrini, *Microintroduzione* in Rina Sara Virgillito, *L'albero di luce*, p. 9.

contrasti stridenti. Il rapporto metonimico tra luce e acqua è anche qui presente e porta alla dispersione totale dell'io: la «luce germinatrice»<sup>178</sup> feconda un nuovo io che rinasce a una più completa esistenza. Le ferite, le lacerazioni inferte dal visitatore notturno sono qui sanate da un fluire che scarnifica e leviga fino al «midollo lucente»<sup>179</sup>. Il «sacramento di luce»<sup>180</sup> è la promessa e ha luogo, in questa raccolta, una decisa e inesausta fenomenologia del desiderio. Un desiderio di fondersi con l'Amato, di eliminare il confine, la parete ardente che li separa ma anche l'«inesausta voglia» di rinascere come narrano i versi di una poesia-invocazione alla «sacerdotessa senza volto»:

Vibratili  
alte  
fontane  
dell'inesausta  
voglia

Come spremere il mosto  
se eternamente  
nuovo  
ondeggia il grappolo  
alle cupide labbra?

A partorire  
me stessa insegnami,  
sacerdotessa senza volto,  
svelami il  
passaggio  
che non ha soglia<sup>181</sup>

La parentesi a sfondare l'oltre, a battere alle porte dell'inaccessibile passa attraverso la metafora dello specchio:

Sull'ultimo  
gradino si  
annienta  
la scala –  
sfondiamo l'Oltre  
la notte dei mondi  
trafitta di

---

<sup>178</sup> *Radice* in *ivi*, p. 16

<sup>179</sup> *Apri le braccia* in *ivi*, p. 18.

<sup>180</sup> *Sacramento di luce* in *ivi*, p. 22.

<sup>181</sup> *Vibratili fontane* in *ivi*, p. 48.

stelle  
forma  
indicibile  
voglia  
appagata  
inappagabile  
varco di  
mille  
e  
mille  
fiumane  
nella stracarica  
superabbacinante  
veglia  
totale<sup>182</sup>

Lo specchio è lo spazio, il luogo-nonluogo in cui si fondono l'oggetto e il suo riflesso, l'immagine e il suo contrario. È il *medium* tra il mondo sensibile e il mondo dell'invisibile. Virgillito era affascinata dal sintagma "attraverso lo specchio" o "oltre lo specchio" tanto che ritornerà più volte su questa immagine nelle sue liriche. La vera realtà è quella che sta al di là dello specchio, del velo. In un diaframmatico gioco di luci ed ombre ecco il momento in cui l'unione – non la dissoluzione nell'Altro ma la congiunzione tra l'Amato e l'Amata – diviene paradigma conoscitivo di sé e *medium* attraverso il quale partorire un nuovo io. Nel Fondo dell'autrice, tra i manoscritti preparatori alle ultime raccolte, compaiono tanti inediti e uno dei titoli per la raccolta del 1994 è proprio *Oltre lo specchio*. Qui vi sono conservati alcuni testi che non sono poi confluiti ne *L'albero di luce*, in particolare uno in cui è presente la metafora dello specchio quale strumento gnostico:

Nel tuo specchio  
soltanto  
mi conosco,  
essenza pura,  
luce,  
in te unicamente  
posso amarmi  
creatura  
tua  
da te fatta  
bellezza  
amore  
carne<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> *Oltre lo specchio* in *ivi*, p. 47.



Si sondano tutti gli alfabeti amorosi, la luce di rivelazione è luce d'amore, capace di plasmare la creatura a propria immagine e somiglianza. Una raccolta, quella del 1994, che avrebbe dovuto aprirsi proprio con un'immagine di deflagrazione luminosa:

Consegnandosi  
all'ultimo  
paradiso  
si sfa  
l'albero di luce  
nel soffio delle  
mani  
avide si  
rimescola  
all'infinito brulichio  
di germi  
radianti nel cielo,  
non visibili  
per noi  
sommersi  
nel palpito indiviso<sup>184</sup>

Poi sostituita con un testo che dilata lo sguardo verso un panorama di acque e di luce, apre a un'interpretazione priva delle concrezioni tenebrose dei testi delle *Incarnazioni del fuoco*:

Diménticati, luce,  
della curva carezza delle cose  
fatti centro alla  
vita sepolta,  
sfera che si dilata  
incompatibilmente ai nostri stretti  
tenta  
irradia  
spalanca  
la nuova rada senza  
possibilità di sponde,  
altra acqua cangiante  
sibilante accecante  
innamorata  
della terra, dell'acqua<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Asfi, Fondo Virgillito, sezione IV, n. 190.

<sup>184</sup> *Magnolia (l'albero di luce)* in Rina Sara Virgillito, *L'albero di luce*, p. 52.

I tre aggettivi con terminazione in –ANTE (cangiANTE, sibilANTE, accecANTE), pertinenti alla sfera visiva e uditiva, mostrano, anche fonicamente, un luogo altro, una distesa di luce e acqua, simboli ancora una volta legati insieme. L'apertura avviene dopo la perdita dei confini e protende verso una «condensazione e intercambiabilità dei due registri, delle due realtà, fino a certi leggeri attacchi sospesi sull'indicibilità»<sup>186</sup>. La rottura dei confini, minacciata nelle liriche delle *Incarnavazioni*, qui avviene attraverso luminosi colpi che oltrepassano le soglie «di pallidi orizzonti»<sup>187</sup> fino a giungere nell'abbraccio dell'amante:

Apri le braccia,  
indominato amante  
della vita  
del caos che si  
riavvicchia e  
disordina  
nell'entropia feroce  
per rifarsi armonia,  
apri tutte le bocche  
dell'inferno e del  
fuoco celeste  
che ci attende  
dopo i sospiri  
i raggiri  
il pianto  
la scarnificazione  
all'osso  
al midollo  
lucente che  
ci cresce  
implacabile<sup>188</sup>

Assistiamo qui a una specularità, segnalata già dall'anaforico «apri le braccia» e «apri tutte le bocche», tra caos e ordine, entropia e armonia. Se l'entropia allude etimologicamente (ἐν-τροπή) alla trasformazione interiore, l'armonia (da ἀρμόζω) rimanda al comporre, all'accordare sincronicamente, il tutto inchiostro dalla

---

<sup>185</sup> *Diménticati, luce* in *ivi*, p. 13.

<sup>186</sup> Ernestina Pellegrini, *Microintroduzione* in *ivi*, p. 9.

<sup>187</sup> *La luce t'invischia* in *ivi*, p. 17.

<sup>188</sup> *Apri le braccia* in *ivi*, p. 18.

concatenazione verbale si sviluppa quasi esclusivamente al presente, che è il tempo privilegiato nelle raccolte di Virgillito.

La fenomenologia della luce in questa ultima raccolta edita si lega indissolubilmente a un lessico dell'attesa marcato da una più complessa nostalgia dell'origine, del fuoco primordiale che ha generato i due amanti. Nella prima parte della raccolta l'io poetico percorre «vie/ di diaspro e/ cristallo»<sup>189</sup> che conducono alle pareti dell'Oltre in cerca dell'Altro che si mostra come *deus absconditus* e nella sua assenza implacabile, si addentra nella «spessa coltre o bruma»<sup>190</sup>. Sebbene la raccolta mostri un'inesauribile tensione verso la luce e un tentativo di appiattire le immagini al solo rilievo luminoso, eliminando in tal modo i contrasti stridenti dell'oscurità, la via perseguita è ancora quella apofatica dei mistici. La rivelazione dell'Altro avviene attraverso il drammatico accostamento dei contrari. Un chiaro esempio è riscontrato nella lirica che ha come titolo *Sole nero*:

Tu –  
ora –  
muovi gli scacchi.  
Nella pece dei tuoi  
smeraldi  
tutte le corse  
stramazzano  
di libellule pazze –  
nel tuo sole  
nero  
s'accapigliano  
gioia e orrore: il passato –  
millenni forse –  
nel DNA si arronciglia,  
ma non spiccia il  
filmato ben certo  
alla moviola, ahimé:  
ingarbuglia  
voli voci fiammelle  
rimasugli di morte  
di vincente vita,  
la tua –  
e non la succhia il  
buio  
che travesti  
in cieca luce<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> *Deserto di pietra* in *ivi*, p. 23.

<sup>190</sup> *La luce t'invischia* in *ivi*, p. 17.

<sup>191</sup> *Sole nero* in *ivi*, p. 34.

La metafora della luce nera è presente anche in Jacques Derrida quando afferma che «il cuore della luce è nero» tanto che si può arrivare alla conclusione che il sole, fonte di vita e di nutrimento, si mostra solo attraverso i raggi luminosi poiché vederne l'intero provocherebbe un accecamento in colui che guarda. Osserva Aldo Rovatti nel suo studio sulla luce che

assenza e invisibilità mettono in moto lo spostamento metaforico, la duplicazione dei soli, il rimando infinito della metafisica, l'invisibile dietro il visibile, l'assenza dietro la presenza, la metafisica dietro la fisica. Il sole e la metafora si saldano in una catena i cui anelli sono le innumerevoli variazioni metafisiche e il cui vincolo è il «rimando» stesso, l'oltre, l'aldilà, il movimento del trascendere, la realtà vera che si cela oltre la realtà fenomenica, la verità cui l'apparenza rimanda. Il sole platonico è il vero ed il bene: ma il suo cuore è nero perché non è visibile dall'occhio che pure ne riceve per intero la propria «virtù», che è appunto la capacità di vedere.

La metafora, che con Platone prende il suo statuto filosofico, ha certo una storia più antica nell'orizzonte del pensiero e della mistica religiosa.<sup>192</sup>

L'archeologia simbolica del sole nero si ritrova anche nelle prime raccolte di Virgillito fino a giungere alle ultime poesie. Nel testo poetico *Sole nero* l'espressionismo verbale indica la lotta amorosa così come la partitura ossimorica dei versi («nella pece dei tuoi/ smeraldi», «sole/ nero», «cieca luce») suggerisce l'ipotesi che la conoscenza per rivelazione non avvenga tramite una luce accecante ma attraverso lo scandaglio dell'oscurità che tale luce reca con sé. Infatti

il sole nero dei mistici (per esempio, nelle «visioni» di Teresa d'Avila) era un accecamento per troppa luce: l'occhio che la riceveva doveva chiudersi per non restare abbagliato; alla macchia nera della visione corrispondeva un eccesso di luce.<sup>193</sup>

La via unitiva perseguita dall'io poetico de *L'albero di luce* si esplica in un progressivo accostamento degli opposti. Se il cammino intrapreso nelle prime liriche suggeriva uno sguardo univoco, si assiste gradualmente a un corpo a corpo culminante in una fusione dei due amanti. Infatti la prima parte della raccolta è giocata sulla retorica dell'attesa e del desiderio e tutto accade in assenza dell'Altro per poi raccontarne lo scontro e la fusione ultima. Il poeta si interroga sulla natura dell'evento in cui è coinvolto: «trasgressione/ o/ adempimento?»<sup>194</sup> fino alla

---

<sup>192</sup> Aldo Rovatti, *Il declino della luce*, p. 81.

<sup>193</sup> Ivi, p. 88.

<sup>194</sup> *Evento* in Rina Sara Virgillito, *L'albero di luce*, p. 35.

disgregazione e all'annientamento. La potenza dell'Altro si manifesta con violenza, come energia, fuoco, luce che erompe dal di dentro:

Dal vuoto erompi  
energia inestinguibile  
fuoco di specchi  
abbacinante  
cruda  
luce  
primordiale  
che sei vita e  
gli abissi  
sconfondi e succhi,  
amorosa  
vertigine  
assalto  
già  
conficcato nel  
segno  
doppio unico  
vertice  
senzaconfini<sup>195</sup>

Ancora una volta è ravvisabile l'azione entropica della luce primordiale che erompe dall'interno, dagli abissi della psiche e il desiderio di abbandonarsi a tale assalto. Notiamo come l'«amorosa/ vertigine» sia elaborata attraverso una scarnificazione non tanto a livello analogico quanto a livello formale dove il procedimento di sottrazione e di eliminazione progressiva dei nessi grammaticali coordinativi e subordinativi fino a «dissolversi, cercando un ordine delle parole sempre più essenziale, si era accorta di comporre i propri versi in rapporto ad un'eclisse che doveva esprimersi anche visivamente col vuoto»<sup>196</sup>, avvicinandosi pertanto alle liriche di Emily Dickinson.

La luce, all'interno della raccolta, assume sempre più a ruolo codificante di un sostrato letterario che mira a dire l'esperienza estatica della totalità. Sono gli anni, questi, del suo ritorno – seguendo la cabala delle suggestioni poetiche – alle opere di Rilke e in particolare alla traduzione de *I sonetti a Orfeo* dove ritrova l'«interiorizzazione dell'Oltre e la quasi integrazione dell' Aldilà nell'Aldiquà in un

---

<sup>195</sup> *La verità* in *ivi*, p. 36.

<sup>196</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione. Note per un profilo monografico* in Ernestina Pellegrini, Beatrice Biagioli (a cura di), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, p. 38.

mistico Tutto»<sup>197</sup>. E la luce, tra le sue declinazioni metamorfiche, in una lirica de *L'albero di luce* assume le sembianze di un «rovente/ roseto»<sup>198</sup>, che rimanda, per analogia, all'immagine veterotestamentaria del roseto ardente e dunque alla rivelazione della potenza divina e, in ultima istanza, al legame indissolubile che tale visione genera. Nel testo di Virgillito il roseto rovente, che, *per contra*, nella poesia successiva diviene «nero rovente» nel quale accade l'unione in un «NOI», in uno «scontro di mondi/ estrema/ cara/ tenerezza»<sup>199</sup> preannunciato dalla presenza di quattro elementi cosmici – acqua, terra, fuoco e tenebra – non è soltanto rivelazione numinosa ma anche sigillo d'amore:

Rovente  
     roseto  
     calice traboccante  
         di deliri  
         di ambasce  
     ambivalenti  
         dolcezze –  
 impossibile amante  
     t'imprimi  
         incandescente  
         in  
         me  
  
         nella corteccia  
         del tronco  
         gigantesco  
     s'incava –  
         radiante icona –  
 candido  
     corpo di  
         donna  
     splendente<sup>200</sup>

L'eccesso del dire, esplicito nell'uso reiterato di aggettivi come «traboccante» - e altrove «straboccante»<sup>201</sup>, «straripante»<sup>202</sup>, «stracarica/ superabbacinante»<sup>203</sup> *et similia* –, ben definisce l'incontenibilità del travaso amoroso e l'unicità della

---

<sup>197</sup> Rina Sara Virgillito, *Prefazione a Rainer Maria Rilke, I sonetti a Orfeo*, p. xxv.

<sup>198</sup> *Nel bosco d'amore* in Rina Sara Virgillito, *L'albero di luce*, p. 37.

<sup>199</sup> *Ti avvinghi e divinghi* in *ivi*, pp. 38-39.

<sup>200</sup> *Nel bosco d'amore* in Rina Sara Virgillito, *L'albero di luce*, p. 37.

<sup>201</sup> *Al caffè* in *ivi*, p. 43.

<sup>202</sup> *Pianta ferita da fulmini* in *ivi*, p. 44.

<sup>203</sup> *Oltre lo specchio* in *ivi*, p. 47.

rivelazione. Ed è la parola poetica a farsi carico di esprimere, con intento paideutico, quello che Rilke definiva l'«indilazionabile compito interiore»<sup>204</sup>.

## 2.4 «come la vena d'oro impietrata/ nella roccia»: le ultime epifanie di luce

### 2.4.1 «nell'abisso capovolto di luce»: dal silenzio e dall'eremo

καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει,  
καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν.

(Gv, 1-5)

*L'albero di luce* appariva dunque come un ultimo congedo, una voce che ha subito una spoliatura del sé fino a cristallizzarsi in sintagmi luminosi. Il naufragio della parola era approdato a un'afasia, consapevole di non poter dare voce all'ineffabile. Si direbbe quasi che

la scrittura per lei coincidesse col desiderio di fare il vuoto, con un risalire verso l'origine, là dove non importa più parlare, perché la comunicazione non ha più senso nel luogo dove – come diceva – “non regnano distinzioni”<sup>205</sup>

Dilatati i confini, la parola poetica si dissolve. Sono gli anni in cui, segretamente, l'autrice stava lavorando alla traduzione delle poesie di Emily Dickinson che saranno poi pubblicate nel 1998 per Garzanti. Virgillito, sempre alla ricerca di un legame medianico con la voce dei suoi autori di elezione, tentava di costruire un lessico che la legittimasse ad esprimere le «fantastiche visitazioni»<sup>206</sup> dell'Altro. E quale voce più affine se non quella di una poesia «al calor bianco»<sup>207</sup>? Nei versi della poetessa americana, tra le cui maschere Virgillito elegge «la grande visionaria»<sup>208</sup>, ravvisa un comune desiderio dell'altrove, una propensione a quella dimensione sfuggente, seppur così presente, del *nondove*. Dall'autrice «assorbe la personale declinazione della lezione mistica, la dizione sincopata e drammatica» e

---

<sup>204</sup> Rainer Maria Rilke, *Il testamento*, Guanda, Milano 1983, p. 112.

<sup>205</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione. Note per un profilo monografico* in Ernestina Pellegrini, Beatrice Biagioli (a cura di), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, p. 39.

<sup>206</sup> *Inseguita da suoni e da visioni* in Rina Sara Virgillito, *Incarnezioni del fuoco*, p. 57.

<sup>207</sup> *Osi vedere un'anima al Calor Bianco?* in Emily Dickinson, *Poesie*, p. 27.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. XXIII.

con lei condivide la convinzione che «accogliere l'estasi significa accogliere i contrasti che sfidano il senso, attraversare la luce assoluta e la notte assoluta»<sup>209</sup>. Entrambe si trovano ad affrontare le aporie dell'essere, alle prese con un linguaggio tanto invisibile quanto ineffabile, il parlare angelico:

la parola diventa un avvenimento. [...] L'angelo estrae tutto ciò, lo mette a nudo. Senza nome, senza parola, «infans», dà luce alla follia contenuta fino a quel momento. Rompe, con il fuoco che lo infiamma, le frontiere della convenienza. L'angelico non è più un ambiente o uno spazio che avvolge, ma, con la «liberazione» di una interiorità sconosciuta, con una poetica della follia, la fusione bruciante del dentro e del fuori, o delle «viscere» segrete e di un nuovo mondo<sup>210</sup>.

Coeve alla traduzione delle poesie di Dickinson, sono le liriche rimaste a lungo inedite. Si tratta di un quadernino rosa su cui Virgillito annota un titolo provvisorio *Diari fiesolani. giugno 1995 – Assisi – luglio. Dall'EREMO e dal Castello*; le liriche, che testimoniano l'inesauribilità di questa voce poetica, sono ancora una volta nuove. Un'anamnesi accurata della raccolta, che segue la trascrizione puntuale dei testi, ben mostra una continuità grafica e tematica rispetto alle raccolte precedenti. Eppure sono evidenti alcune novità, non tanto stilistiche quanto contenutistiche. Si presenta una più marcata vena mistica e contemplativa, proprio a partire dall'eremo che segna il luogo deputato al raccoglimento e al ritiro. Virgillito ricercava luoghi scavati nel silenzio come rivelano i suoi disegni con vedute nascoste di Fiesole o Assisi dove si recava almeno una volta l'anno e numerosi furono i suoi viaggi a Roma dove sostava a lungo nella Cappella Sistina. Si direbbe che essi corrispondano a una geografia interiore e l'eremo «non è un guscio di lumaca»<sup>211</sup>, è un *nonluogo*, uno spazio-limite da cui osservare la realtà e l'oltre, un'interiorizzazione del deserto e, nello specifico, una ricerca del silenzio:

Il silenzio del mistico è più eloquente delle sue parole. Quando egli si accorge di parlare della sua esperienza del totalmente Altro non riuscendo a dire niente, di parlare e di dire soltanto «non-parole» (*unwort*) allora la scelta del silenzio è l'unica scelta possibile che può compiere. Il silenzio del mistico è il silenzio di colui che ha compiuto un suicidio semantico, è un silenzio che si presenta come l'orizzonte del

---

<sup>209</sup> Greta Perletti, "Conosco vite". *Le traduzioni poetiche dall'inglese* di Rina Sara Virgillito in ATTI 2017, p. 63.

<sup>210</sup> Michel de Certeau, *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua (Secoli XVI e XVII)*, pp. 207 e 217.

<sup>211</sup> Adriana Zarri, *Un eremo non è un guscio di lumaca. «Erba della mia erba» e altri resoconti di vita*, p. 28.



dire, è un silenzio che ci parla di ciò che non può essere detto. In altre parole, è un silenzio che apre nuove dimensioni alla realtà.<sup>212</sup>

Il paradigma sotteso alla raccolta è ancora quello amoroso a specchio di un repertorio mistico fortemente connotato. L'eros è ancora più distintamente la via gnostica perseguita, «l'Eros è qui là sopra/ sotto/ in ogni luogo e/ tempo/ e fuor dal tempo»<sup>213</sup> ed è reso, a livello sintattico, dall'uso preponderante degli infiniti, dell'asindeto, del verso franto. I verbi utilizzati più frequentemente appartengono alla gamma erotica e sono espressione del desiderio fusionale: abbandonarsi, affondare, arrendersi, sprofondare, consumare, bruciare, spingere, sbranare, spremere. L'incontro con l'altro è condensato nell' *hic et nunc*:

S. Damiano  
h. 11.45  
del 19.7.95

Amanti  
assolati  
senza pace  
nella lucida tramontana  
Amanti  
senza  
il QUI – più felici,  
forse –  
mandate gioie  
trasmigrazione  
ricommistione dei  
corpi e delle anime –  
oh amarsi  
qui averci sfiorarsi –  
un istante  
la scossa che torce il  
tuo corpo – diverso –  
unico – tuo  
di te che sei tutto.<sup>214</sup>

Come osserva Marisa Bulgheroni a proposito di Emily Dickinson

Se i mistici usano il linguaggio erotico per esprimere l'indicibile di una corporeità mai appagata, la lingua – amata e amante – in un caso e nell'altro reclama il passaggio del sacro e insinua nel desiderio struggente delle creature la nostalgia del creatore.<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Massimo Baldini, *Elogio del silenzio e della parola. I filosofi, i mistici e i poeti*, p. 167.

<sup>213</sup> *Amanti assoluti* in Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani ora in Valentina Fiume, L'ultimo sguardo. Alcuni inediti di Rina Sara Virgillito*, p. 252.

<sup>214</sup> Ivi, p. 257.

La fitta trama gestuale, che già nelle *Incarnazioni* era ben marcata, ha al centro un movimento disgregante, sconnesso, sfuggente: troviamo infatti «sconnessioni diurne»<sup>216</sup>, «lastre sconnesse»<sup>217</sup>, il «pendulo/ oscillante/ nel vuoto»<sup>218</sup>. Niente è fermo, «tutto/ si muove/ cambia/ direzione e/ struttura»<sup>219</sup>, non esistono appigli, soste certe, ripari sicuri. Resta ancora salda la volontà di andare «al di là della parete ardente»<sup>220</sup> in una paradossale chiusura verso il dentro, nelle viscere. La poetessa mette in atto una nuova drammatizzazione della ricerca dell'Assoluto, le immagini si fanno più intense così come a livello semantico e linguistico l'uso del paradosso e dell'ossimoro convergono nel raccontare l'indicibile poiché proprio questa figura retorica – l'ossimoro –

tende al vuoto, che dietro al brillare di un accostamento impossibile lascia più travedere di silenzio: è una figura della reticenza con cui, ancora paradossalmente in metafore dalla estrema forza erotica e carnale, il mistico nomina Dio, che è Innominabile [...]. Se l'uomo per arrivare a Dio deve distruggersi, la parola che copre lo spazio linguistico di questa distruzione deve contraddirsi, negarsi ogni controllo, ogni potere [...]: deve essere paradosso, e ossimoro, proprio in quanto l'ossimoro nomina, del linguaggio, quello spazio che compie il movimento più veloce di apertura/ chiusura, con tanta forza da approssimarsi all'elisione, e perciò al silenzio<sup>221</sup>.

Nei testi è rafforzato notevolmente l'uso dell'allitterazione, della ripetizione, del *climax* per rappresentare l'eccesso del dire, così anche il linguaggio litanico che approda ad immagini apocalittiche. Abbiamo già accennato all'importanza e alla frequenza con la quale l'Apocalisse compare nei testi di Virgillito a significare,

---

<sup>215</sup> Marisa Bulgheroni, *Nei sobborghi di un segreto. Vita di Emily Dickinson*, pp. 248-249.

<sup>216</sup> *Quali pungenti* in Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani* in Valentina Fiume, *L'ultimo sguardo. Alcuni inediti di Rina Sara Virgillito*, p. 248.

<sup>217</sup> *Vicende incompatibili* in *ivi*, p. 249.

<sup>218</sup> *Disgregarlo* in *ivi*, p. 253.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> *Incredibili favole* in *ivi*, p. 270.

<sup>221</sup> Giuseppe Conte, *Mistica e retorica: a proposito di un sonetto di John Donne*, in Franco Bolgiani (a cura di), *Mistica e retorica*, pp. 132-133.

seguendone anche il senso etimologico di rivelazione<sup>222</sup>, non soltanto lo svelamento del numinoso ma anche l'annuncio della creazione di un nuovo essere, androgino, che non conosce separazioni o distanze:

e ti nomino  
dunque,  
Re dei Re,  
sovrana  
piega che  
poco  
a  
poco  
dirompe la terra  
in frana  
l'Apocalisse  
la strilla  
e  
sbava  
la stritola  
e  
ricompone  
ombra  
sovrana  
arco saetta corona  
nuvola  
cara  
alba di soli  
di tenebra  
impastati/di roccia<sup>223</sup>

La luce si fa «vetrofania/iridata»<sup>224</sup> ed è indissolubilmente legata alla tenebra. L'atto genesiaco di separazione è così annullato e ricomposto qui come impasto, unione degli opposti e dà vita, crea, una nuova realtà. La luce contiene entro di sé un frammento di tenebra che la definisce e la muove, senza contaminazioni. Il movimento è ascensionale e discensionale al contempo:

---

<sup>222</sup> Come afferma la studiosa ed eremita metropolitana Antonella Lumini, «rivelare esprime un'azione duplice e contraria: svelare, ma anche velare di nuovo. Questa è la modalità attraverso cui la parola rivelata penetra. [...] Svela quanto può essere accolto, non forza. Qualcosa si svela, tocca un apice profondo, si incide, poi subito si vela di nuovo perché è troppo forte [...] La parola rivelata esce dalla dualità, porta fuori dal finito. La parola rivelata accende un altro sguardo, lo sguardo divino stesso. Si parla di occhio dell'anima, di occhio interiore. [...] La parola rivelata non appartiene quindi ad una conoscenza della quale ci si può appropriare. Si mostra e poi subito si nasconde. Si svela, poi si vela di nuovo» in Antonella Lumini, *Memoria profonda e risveglio. Itinerari per una meditazione cristiana*, pp. 86-87.

<sup>223</sup> *E ti nomino dunque, Re dei Re* in Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani* ora in Valentina Fiume, *L'ultimo sguardo. Alcuni inediti di Rina Sara Virgillito*, pp. 250-251.

<sup>224</sup> *Altre parole* in ivi, p. 251.

Amato –  
sali con me  
    altissimo  
    nell'abisso  
        capovolto  
        di luce  
le foglie tremano  
    azzurre  
nel meriggio – non  
    c'è sera  
    se non  
    altro inizio<sup>225</sup>

Nei versi di Virgillito sono ravvisabili le assonanze e le consonanze con la poesia di Emily Dickinson:

Amore – tu sei alto –  
arrampicarti non posso – ma se  
fossimo in due – chissà  
facendo turni – al Chimborazo –  
sovrani – finalmente – raggiungeremmo te –

Amore – sei profondo –  
attraversarti non posso – ma se  
fossimo Due, non Uno –  
remi e panfilo – in qualche  
regale estate – chissà  
se non si tocca il Sole?

Amore – sei velato –  
in faccia pochi – ti fissano  
sorriscono – e tramutano – e vaneggiano –  
e muoiono –  
Beatitudine – senza te – sarebbe bizzarria –  
che da Dio ha il nomignolo  
di Eternità –<sup>226</sup>

Abbiamo già fatto riferimento il lavoro di traduttrice di Virgillito, che trova nella voce poetica di Dickinson un nume tutelare per esprimere la propria esperienza visionaria:

Di fronte all'intraducibile, Virgillito non si arrende; si espone disarmata all'enigma: e, se indugia o si arrovella nella soluzione, non è per incertezza, ma per prolungare, nella fervida contesa con la parola, la sua lotta con l'Angelo. Estatiche e torturate, queste traduzioni postume sembrano tracciare, in parallelo, un percorso di

---

<sup>225</sup> *Amato sali con me* in *ivi*, pp. 260-261.

<sup>226</sup> Emily Dickinson, *Poesie*, p. 37.

scintille che accompagnano l'autrice verso il buio, trasformandolo nell'ardente «tenebra/luce» di una delle sue ultime poesie.<sup>227</sup>

La luce, in queste poesie scritte a margine del suo lavoro di traduttrice, non ha origine da remote lontananze, nasce piuttosto nelle viscere, nel nucleo, negli abissi. È da lì che mostra la propria ieratica presenza, dal perimetro stretto di una concavità: un «taglio/ una fessura un/ crepaccio/ che alluccica/ al fondo»<sup>228</sup>, una «tomba di/ luce»<sup>229</sup>. La presenza dell'Altro incalza seguendo la traccia di movimenti, dicevamo, ascensionali e discensionali:

Parlami –  
Scendi o risali  
esci  
dalla tua tomba di  
luce  
in altra luce meno  
severa  
in altri fossati  
scavalcando ritorni  
altro tempo  
futuro  
che ci inghiotte  
e spreme  
LUCE semper<sup>230</sup>

L'aura visionaria di questa poesia si consuma in *pulvis et umbra*, è fatta di lunghe attese. La «teofania senza sconti»<sup>231</sup> mostra la terribile verità: l'Amato è l'Amata.

La luce azzera così come l'amore sbrana e consuma. Nel repertorio semantico della luce confluiscono le immagini del meriggio, dell'alba ma soprattutto compare ancora, come nelle raccolte precedenti, il Sole tenebroso o notturno, il sole nero: «avvampa/ Sole notturno/ queste/ voglie/ di sete/ che bruciano/ di te»<sup>232</sup>; «nel tutto/ avvampi/ indiviso/ Sole notturno/ ripeti/ la/ Creazione/ dell'Uomodonna/ il NOI/ che è il tutto/ che è me e te/ ora – da sempre – sempre»<sup>233</sup>. L'insistenza su questa

---

<sup>227</sup> Marisa Bulgheroni, *In lotta con l'angelo* in *ivi*, p. XXIV.

<sup>228</sup> *O per altre vie giungerai* in Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani* ora in Valentina Fiume, *L'ultimo sguardo. Alcuni inediti di Rina Sara Virgillito*, p. 256.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

<sup>230</sup> *Parlami* in *ivi*, p. 261.

<sup>231</sup> *Amore* in *ivi*, p. 276.

<sup>232</sup> *Avvampa Sole notturno* in *ivi*, p. 258.

<sup>233</sup> *Nel tutto avvampi indiviso* in *ivi*, p. 259.

immagine, che assume a ruolo topico delle poesie di Virgillito, tende a sottolineare l'importanza dell'oscurità nell'intero macrotesto dell'autrice.

Come avveniva per le liriche precedenti, l'andamento sincopato e frammentato dei versi rivela, attraverso allitterazioni e anafore, il bruciante desiderio e l'attesa mai esaustiva dell'incontro con l'Altro. La dimensione temporale è ancora quella del *hic et nunc*, dell'attimo che si fa eterno nonostante l'attesa ne prolunghi la durata:

Lunghe  
sere  
a desiderarti  
lunghe  
notti  
a immaginarti  
con me  
lunghe lunghe  
ore a  
credere che tu sia  
presente –  
miracoli accadono  
sogni o  
realtà più reali  
del cielo e della terra che  
tocchiamo – non negarlo  
più dammi  
ancora la  
tua  
verità senza tenebre  
la tua tenebra che è  
sole e tenerezze  
è luce che traversa  
ogni travaglio  
e non cambia  
segno

Sera del 19/7 - Assisi<sup>234</sup>

Partendo dal sintagma giovanneo per cui  $\acute{o}$  θεὸς ἀγάπη ἐστίν, anche qui il divino si manifesta come amore, come vera luce. Sebbene resti irrisolta la definizione della natura dell'Altro, che è «Démone o Dio –/ Angelo forse/ senz'ali»<sup>235</sup>, è sicura e veritiera la sua apparizione e la sua presenza. Il divino si propaga dal di dentro, dalla piaga, ferita d'amore, τόπος per eccellenza della

---

<sup>234</sup> *Lunghe sere* in *ivi*, pp. 257-258.

<sup>235</sup> *Ivi*, p. 275.

tradizione mistica; crea un'erosione interna. Le teofanie non sono mai rassicuranti, la luce acceca, spalanca, abbaglia, brucia. La minaccia del Nulla sembra risolversi nel superamento del «topos mistico-ascetico [...] che Dio per manifestarsi chiede il deserto, il vuoto, insomma lo spazio di una rivelazione trascendente» secondo gli insegnamenti di Meister Eckhart, il quale «giunge a identificare Dio con questo atto di desertificazione e di svuotamento – ed è su questa base che nel nulla e non solo attraverso il nulla gli appare manifesto Dio stesso»<sup>236</sup>.

A più riprese la luce coincide con la verità, come insegna «la teologia della luce del Vangelo di San Giovanni, per cui il Logos divino è concepito come la vera luce che risplende nell'oscurità e da cui sono create tutte le cose»<sup>237</sup>:

<p>ἐν αὐτῷ ζωὴ ἦν, καὶ ἡ ζωὴ ἦν τὸ φῶς τῶν ἀνθρώπων· καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει, καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν. [...] φωτίζει πάντα ἄνθρωπον ἐρχόμενον εἰς τὸν κόσμον.</p>	<p>In lui era la vita, e la vita era la luce degli uomini. E la luce risplende nelle tenebre e le tenebre non l'hanno compresa. [...] illumina ogni uomo che viene al mondo.<sup>238</sup></p>
---	--

La lotta ancestrale tra luce e tenebra si rapprende in immagini di unità, dopo la “notte oscura”, dopo il disfacimento dei sensi si giunge alla realtà androgina, alla generazione di una nuova vita e di una nuova realtà oltre la dimensione del dentro e del fuori:

La nostra  
 pietra  
 di luce  
 spezzata in  
 altre  
 luci smaglianti  
 rotte  
 da fuochi e  
 folgori in  
 mille  
 rifrazioni  
 specchiamo  
 i nostri  
 volti  
 altri  
 il grembo colmo  
 di noi ancora embrioni

<sup>236</sup> Sergio Givone, *Storia del nulla*, p. 57.

<sup>237</sup> Letizia Vezzosi, *Lux, lumen et illuminatio: alcuni riflessi nella letteratura medievale*, in *Trasparenze ed epifanie*, p. 94.

<sup>238</sup> *Giovanni*, 1, 4-5, 9.

grida la vita nuova<sup>239</sup>

Un eone luminoso, un embrione di luce si protende verso un nuovo Essere. Le «celestiali fughe»<sup>240</sup> hanno condotto sino alla «mortale estasi»<sup>241</sup>. Le coppie oppostive che si riscontrano nei versi di Virgillito, come avveniva già per le *Incarnavazioni del fuoco*, discendono dal binomio fuoco/acqua. Qui a contrapporsi sono soprattutto gli archetipi della luce e della tenebra, due poli osmotici iscritti nella categoria temporale come lo sono gli speculari notte/giorno o notte/alba. Considerando tali lessemi, ossessivamente ripetuti, osserviamo come la *coincidentia oppositorum* sigilli la presenza/assenza dell'Altro che nel «centro impossibile/vero/ardente»<sup>242</sup> si rivela «il senso nostro/ i sensi in tenebra/ gli abissi unico senso/ luce/buio, pienezza»<sup>243</sup>.

## 2.5 «spacco la membrana/ che mi separa dalla luce»: le trame dell'invisibile

Ti vedo meglio al buio –  
non mi occorre una luce –  
l'amore per te – è un prisma –  
oltre il violetto –

Ti vedo meglio per gli anni  
che frammezzo s'incurvano –  
la lampada del minatore basta –  
e la miniera annulla –

E nella tomba al meglio – ti vedo –  
i suoi corti pannelli – incandescenti  
son rossi – nella luce  
che levai così alta – per te –

Il giorno a cosa serve –  
per chi – nella sua tenebra – ha un Sole  
così in eccesso che sembra –  
senza intervallo – allo Zenit?

(Emily Dickinson, *Poesie*)

Ad esergo del manoscritto delle poesie scritte negli ultimi mesi di vita, Sara Virgillito sigilla il testo con una citazione: «esiste solo il/ Difficile –/ non

---

<sup>239</sup> *La nostra pietra di luce* in Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani* ora in Valentina Fiume, *L'ultimo sguardo. Alcuni inediti di Rina Sara Virgillito*, p. 275.

<sup>240</sup> *Celestiali fughe* in *ivi*, p. 274.

<sup>241</sup> *Perché nel vento* in *ivi*, p. 265.

<sup>242</sup> *Non arrendetevi* in *ivi*, p. 272.

<sup>243</sup> *Mi risucchia* in *ivi*, p. 271.



l'Impossibile»<sup>244</sup>. In realtà ripeteva spesso questa espressione<sup>245</sup>, quasi fosse uno dei suoi talismani protettivi ispirato al frammento eracliteo «Ἐὰν μὴ ἔλπηται ἀνέλπιστον οὐκ ἐξευρήσει»<sup>246</sup>. In questo periodo lavorava segretamente alle poesie di Emily Dickinson ma anche alla traduzione de *I sonetti di Orfeo* di Rilke che conchiudeva una lunga frequentazione col poeta praghese. Nella prefazione, riflettendo sul rapporto tra Euridice e Orfeo nella poesia di Rilke, Virgillito scrive:

Qui non si dice «Guarda» - un atto di possesso – come nella poesia *Wendung*, bensì «Sii sempre morto in Euridice»: cioè accetta la sua realtà, vivi l'assenza come presenza amata nello spazio interiore, dove Essere e Non-Essere, Molteplice e Uno sono una cosa sola. [...] È nel mondo del «qui», accolto ora con pienezza, la via del poeta. Il fragile cristallo spezzato diventa suono che vibra oltre la fine. [...] Allo sconfinato *Weltinnenraum* – che è mondo dei morti, come dei viventi futuri – è compresente sempre il terrestre, irrinunciabile<sup>247</sup>.

Anche per l'autrice, dopo il travagliato viaggio che vedeva in lei una scissione tra uno sguardo lucido e autoironico (Rina) e uno sguardo visionario e onirico (Sara), la compresenza tra i due mondi è saldata in una pienezza della visione.

Nelle *Ultime poesie* Virgillito affronta ancora i nuclei generativi del proprio dire poetico, scardinandone i meccanismi quasi a esautorare, coraggiosamente e pericolosamente, la poesia. Sebbene avesse compiuto tentativi prosaici, Virgillito era consapevole che «la poesia era ed/ è/ la mia via»<sup>248</sup> così come accetta l'indicibilità del legame con l'Altro. Ma continua ad interrogarsi sulla propria vocazione poetica, tanto da richiamare, nei versi, la leggenda della fonte Castalia, dove le acque sacre, custodite dal serpente-drago Pitone (ucciso poi da Apollo), donavano ai prescelti la prerogativa di essere poeti. A questo proposito è necessario ricordare la frequente apparizione del mondo rettiliforme nel macrotesto poetico dell'autrice: serpi, serpenti e soprattutto draghi. Una fauna temibile allorché legata alla natura ctonia dei luoghi liminali da cui provengono; i δρακόντες, in particolare, albergano nell'oscurità delle acque abissali<sup>249</sup>, nelle grotte, nelle caverne, nelle paludi, in tutti quei luoghi, dunque,

---

<sup>244</sup> Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 35.

<sup>245</sup> Cfr. Mimma Forlani, *Una vita per la poesia* in ATTI 2003, p. 34.

<sup>246</sup> «Se non spererà l'insperabile non lo troverà» (Eraclito fr. 65). Il frammento si trova anche ad esergo della raccolta *Nel grembo dell'attimo*.

<sup>247</sup> Rainer Maria Rilke, *I sonetti a Orfeo*, pp. xxx e xxxi.

<sup>248</sup> *La poesia* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 127.

<sup>249</sup> Per un approfondimento sul tema del drago rimando allo studio di Leonardo Marchetti, *Archeologia di un segno. Alle origini del drago cristiano. Epica, etica, estetica*, Phasar, Firenze 2016.

che pertengono alle soglie e all'oscurità. Non a caso, nella tradizione greca, il simbolo acquatico è legato alla morte<sup>250</sup>.

Anche in queste ultime prove poetiche compaiono le immagini della luce e della tenebra, sovraccaricate dal simbolismo cristiano, biblico ma anche dalle influenze dello spiritualismo orientale, a specchio della simbologia delle acque. La luce appare nuovamente come elemento generativo, legato al sangue e al DNA che «in/ celeste vortice/ si spoglia»<sup>251</sup> e dunque a una nuova nascita. La forte tensione alla rigenerazione si fa pressante, coadiuvata dal ricorso a numerose metafore del parto, e si concretizza in una sfida all'Altro che si nasconde dietro le più seducenti schermaglie amorose:

3/ 4 gennaio  
1995

in travaglio  
nel plenilunio nero  
a piedi  
mozzati  
grondando  
sangue e  
luce di fulmine  
cammini  
nell'aria  
verso l'  
Eternità<sup>252</sup>

Questo testo fu sottoposto dall'autrice al vaglio dell'amica Silva Felci, la quale scelse questo fra tre possibilità, una poesia che sembrava «quasi una profezia»<sup>253</sup>. La metamorfosi diviene la formula compositiva per eccellenza, così come il paradosso e l'ossimoro sono ancora le figure retoriche prescelte per dare forma al desiderio di fusione con l'Altro. Fusione, non annichilimento. Forse è questo il senso ultimo di una poesia che sfida l'indicibilità e che arriva a comprendere che la luce non è generata dalla tenebra ma ne contiene il germoglio ultimo pronto ad esplodere, un fuoco segreto, invisibile, un crogiuolo.

---

<sup>250</sup> Cfr. Cap III.

<sup>251</sup> *Confitto* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 37.

<sup>252</sup> *In travaglio* in ivi, p. 36.

<sup>253</sup> Silva Felci, *L'ultimo dono* in *Omaggio a Rina Sara Virgillito*, Tipolitografia Secomandi, Bergamo 1998, p. 14.

L'ampia gamma semantica della luce, in queste liriche, viene a concretizzarsi nei simboli ignei: il fuoco, innanzitutto, ma anche fulmine, laser, folgore, lampo, connotati, invero, da un'accezione tutt'altro che rassicurante. Prendendo in esame alcuni esempi, vediamo come la folgore, che nei testi di Dickinson, «piomba – imperiale – unica» e «scalpa la tua anima nuda –»<sup>254</sup>, sovverte la realtà su cui si avventa:

il Fuori il Dentro  
quale  
Realtà? la Differenza  
dov'è?  
Fuori  
ti sei svelato  
ma  
lo strumento virtuale,  
opera d'uomo  
ha creato  
il  
clic non telematico  
ha incollato  
Dentro  
le due metà genesiache  
tanto  
efficace che nulla più  
le stacca  
Il prodigio elettronico  
mi salva –  
ma TU – come ti avventi  
luce e folgore – al tuo  
segno quale strumento  
amoroso ti vale?<sup>255</sup>

L'antitetica coppia dentro e fuori significa la messa in dubbio di una realtà unica e statica, così come l'opposizione, connotata dall'uso di un vocabolario contemporaneo, tra il virtuale – oggetto poetico anche dell'ultima raccolta edita in vita – e il reale, comporta l'esperire altri linguaggi per esprimere l'esperienza vissuta. Ma tutto è sovvertito dall'improvvisa apparizione del Tu, graficamente risaltato, che è luce e folgore, che non può essere narrata da alcuno strumento linguistico.

Nel titolo provvisorio per la raccolta, pensato forse per una pubblicazione, l'autrice fa riferimento alla danza tra il dentro e il fuori; l'osmosi che si crea tra

---

<sup>254</sup> *He fumbles at your Soul* in Emily Dickinson, *Poesie*, p. 21.

<sup>255</sup> *Il Fuori il Dentro* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 68.

queste due categorie spazio/temporali, e di riflesso tra invisibile e visibile, marca ancora di più la condizione visionaria di questa poesia. La voce di Virgillito vive dentro e fuori dal Tempo, entità con cui innesca una lotta corpo a corpo poiché tenta di raggiungere il *Fuordaltempo*. Ed è con la danza che il fuoco esprime la dialettica antitetica tra visibile e invisibile:

il senso è invisibile, ma l'invisibile non è il contrario del visibile: il visibile ha esso stesso una membratura di invisibile, e l'in-visibile è la contropartita segreta del visibile, non appare che in esso, [...] è nella linea del visibile, ne è il fuoco virtuale, si iscrive in esso (in filigrana) —<sup>256</sup>

La folgore compare, ancora, quando le due metà si riconoscono in una vertiginosa somiglianza – «figlio e Amante/ uguale/ alle mie membra/ vertiginose nei/ tuoi lacci/ nell'/ urto delle tue/ fólgori» –, quando la sua «assenza» si fa «più feroce/ presenza»<sup>257</sup>

La polisemia di tali simboli ignei è riconducibile al dialogo instaurato dal lavoro di traduttrice che Virgillito conduceva sulle poesie di Emily Dickinson dove la presenza di vulcani, lampi, tuoni, lava, connotava la cifra esplosiva della parola poetica. Tanto che il fuoco è

immagine in cui Virgillito si riconosce come in un comune emblema araldico. Nella cosmogonia della sua Dickinson domina l'incandescenza del fuoco: un «fiocco» si trasforma per lei in dantesca «favilla» (P 1581). Ma, se l'itinerario dell'io lirico, tra abissi di visioni fiammeggianti o tenebrose, resta al centro di questa raccolta, nelle alternanze del montaggio si disegna la parabola di un amore terrestre che, incommensurabile nella vita, si tramuta in sacrale nuzialità quando la sposa, dimenticati gli oggetti simbolici della quotidianità femminile – la «tazza rotta», i «gomitoli» nei «cassetti» - chiede all'aurora una «bandiera» (P 461). Senza l'esperienza erotica di un eden terreno non si dà l'estasi: gli «attimi di gioia», gli «istanti di cielo» in questa vita sono «Garanzia del Divino» (P 393).<sup>258</sup>

In ultima istanza, dunque, è il fuoco ad essere eletto ancora elemento simbolico e cosmogonico al centro di una poesia che si fa *incarnazione*; il fuoco che azzera, consuma, rinnova. La metafora del fuoco è altresì legata alle sfere semantiche dell'erotismo, del divino, della potenza e, non ultima, della creazione artistica. Il

---

<sup>256</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, p. 230.

<sup>257</sup> *Comparsa all'improvviso* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 77.

<sup>258</sup> Emily Dickinson, *Poesie*, p. XXIII.

fuoco, in queste liriche, non è solo manifestazione della potenza divina, ma «azzera/ oltre», elimina i contrasti e trasforma:

Sì  
la tua voce che apre  
la roccia  
Brucia il rovetto  
lassù –  
il nostro  
rogo  
è quello – non c'è  
luogo né  
tempo  
nel fuoco che azzera/ oltre<sup>259</sup>

Il *mysterium coniunctionis* è espresso attraverso le coordinate del repertorio mistico, facendo appello all'*imagerie* del rovetto, della fessura, della porta, del sudario oltre a un richiamo alla pianta dell'asfodelo presente nel *Cantico dei Cantici*. La materia incendiaria dei versi suggerisce ancora un volta il doppio itinerario del percorso gnostico di Virgillito che

si sviluppa su due coordinate: quella dell' ἔρωσ e quella dell' ἀγάπη, e l'una non esclude l'altra. [...] anche le postille scritte al margine delle poesie dicono la materia da cui nascono le liriche di Sara, svelano i percorsi sotterranei di una poesia giocata sempre su due poli opposti ma mai disgiunti, quello sensuale/carnale e quello spirituale, a cui corrispondono il linguaggio erotico e i *nomina sacra*.<sup>260</sup>

Non mancano, anche in questa raccolta, i riferimenti all'Apocalisse e dunque non soltanto a una scrittura di tipo visionario ma anche a una tradizione profetica. L'evocazione dell'isola di Patmos, dove San Giovanni ebbe le sue visioni, prelude ancora a una metamorfosi radicale dell'Essere. Alle immagini terribili fanno da contrappunto luminosissime visioni: «lapislazzuli che/ il sole/ stritola e/ cinge»<sup>261</sup>, «bagliore senza termine» è l'Apocalisse che «dardeggia ancora/ da questo mare»<sup>262</sup>:

Siamo all'orlo  
del crepaccio o del salto  
di Patmos

---

<sup>259</sup> È dunque l'ultimo verbo in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 85.

<sup>260</sup> Valentina Fiume, «La notte è luce/ se vorrai»: le ultime poesie di Rina Sara Virgillito in ATTI 2017, pp. 90-91.

<sup>261</sup> *Isola* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 45.

<sup>262</sup> *Patmos* in *ivi*, p. 84.

davanti calce, distese,  
 bagliore senza termine –  
 l'Apocalisse qui  
     si levò  
 dardeggia ancora  
     da questo mare –  
     noi  
         qui  
 attendiamo la nostra  
     notte/alba  
 non negarti  
 la nostra luce  
 nasce<sup>263</sup>

Come avviene per Dickinson, anche per Virgillito i riferimenti biblici all'*Apocalisse* sono il compimento del libro veterotestamentario del *Cantico dei Cantici*, vale a dire il suggello di un'esperienza amorosa e dunque dà un'interpretazione positiva al libro di San Giovanni, testo inteso «non come annuncio di sventure ma come profezia dell'Amore che salva»<sup>264</sup>. Con la poetessa americana condivide anche la predilezione per le pietre preziose: gemme, smeraldi, lapislazzuli, spesso incastonate nelle profondità oscure o prossime alla rifrazione in un pulviscolare flusso. Verrebbe da dire che per Virgillito, così suggestionata e fedele alla sapienza delle antiche pietre e alla cabala che univa date e luoghi, le pietre fossero più che oggetti-talismano. In un frammento appartenente a un libro sulle pietre preziose e sulle loro proprietà, inviato all'amica Silva Felci, si legge:

Cristalli, gemme e minerali sono virtù individuali, solidificate, della Divina perfezione. Sono soglie aperte, vibrazionali – strumento – riflessi, che ci assistono nello sperimentare molti fra i meravigliosi aspetti della nostra multiforme totalità. Invero dobbiamo comprendere che essi non sono se non riflessi/segni di quelle stesse qualità e forze con cui noi sempre abbiamo accesso DENTRO noi stessi. Tutto quanto chiediamo per raggiungere le mete più alte ESISTE dentro di noi. Non pensiamo, dunque, che persone luoghi oggetti – come i cristalli – possiedano qualcosa che non è in noi. Possiamo imparare a crescere grazie a ciascuna e tutte le cose della natura, ma il nostro vero potere è l'AMORE. Solo quello! I tesori più preziosi sono nella GROTTA DEL CUORE. Amatevi l'un l'altro.<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> *Ibidem*.

<sup>264</sup> Anna Maria Tamburini, *Per amore e conoscenza. Cifre bibliche nella poesia di M. Guidacci, C. Campo, A. V. Reali, sulla scia di Emily Dickinson*, pp. 23-24.

<sup>265</sup> Il libro da cui è tratto il frammento è *Guida alla consapevolezza dei cristalli e alle proprietà trasformazionali di minerali e gemme*; per la citazione cfr. Mimma Forlani, *La parola poetica di Rina Sara Virgillito* in ATTI 2003, p. 35.

Cristalli come soglie aperte, che nei versi delle *Ultime poesie* si conformano più all'immagine di una solidificazione luminosa o, talvolta, assimilati alla semantica del fluire e alla metafora dell'acqua.

Dall'ipogeo luminoso e infero insieme, che sottende le visioni di Virgillito, se ne deduce una complessa fenomenologia della luce che giunge sino agli ultimi istanti della sua vita. Una luce che si fa parola, λόγος, *verbum*. L'embrione di luce, per dirla con María Zambrano, contiene in sé una parte di oscurità che non può essere ignorata. La poesia si confà dunque a luogo deputato per contenere questo embrione luminoso, questa perla strappata dal fondo. E la parola:

non salva l'estasi, ma il poeta: egli vorrebbe dire l'indicibile e sembra morire nella sua impossibilità, ma solo così è permessa alla parola la realizzazione della propria vocazione, quella di farci partecipi dell'invisibile nella pura forza di un 'nominare' che rende presente ciò che insieme vela e nasconde<sup>266</sup>.

La rivelazione si attua seguendo le coordinate metaforiche di morte e rinascita, di impossibilità e di compimento; l'istanza di realtà trova conferma nella ricerca spasmodica di un linguaggio che possa dire l'avvento dell'altro. La poesia assume toni volutamente drammatici e paradossali, passando da descrizioni terrificanti a momenti pacificanti, resi linguisticamente dall'accostamento brutale di lessemi carichi di violenza ad altri di tenerezza. Il tono, dapprima perentorio e lapidario, è temprato e smorzato da *pianissimi*. L'esitazione ad accogliere l'Altro e l'immediata apparizione sono espresse da immagini di luce accecante:

e come  
rinuncerò a parlarti  
monche sillabe che  
– lontano –  
tu interpreti,  
forse, nell'attimo stesso,  
le cogli  
nel mio respiro che ti cerca,  
unica  
presenza, tu  
Signore  
del sogno e della veglia  
stella meteora  
          guizzo  
che incendia il buio  
          fulmineo e

---

<sup>266</sup> Patrizia Lorenzi, *La scrittura della nostalgia*, pp.79-80.

schianta  
il tronco enorme nella selva  
uccide  
arbusti, creature<sup>267</sup>

All'immagine incendiaria fa da contrappunto quella di rinascita o, più correttamente, di resurrezione:

a mille e mille  
l'ossa  
spolpate si  
rivestono –  
Splendore d'aria le  
stringe,  
anime/corpi,  
e sprizza (drizza) –  
Sono vivi  
nel vento di resurrezione  
nel Dio  
che li risucchia,  
è loro,  
è noi,  
noi, due in uno,  
noi  
amore  
che non sa Morte  
né tomba<sup>268</sup>

I rimandi – confermati a margine da un appunto dell'autrice – al passo profetico di Ezechiele dove la voce divina gli comanda di dare una nuova vita alle ossa inaridite giacenti in una pianura desolata, sono rinvigoriti dalla presenza di un lemma ricorrente nei testi mistici ovvero lo splendore. Se nel testo veterotestamentario la rigenerazione delle ossa è affidata in gran parte alla sfera uditiva, nella lirica di Virgillito, di cui leggiamo la stesura definitiva, la presenza divina è esaltata dal dato visivo. L'uso del vocabolo splendore è volutamente ricercato dal momento che, in prima istanza, il verso era «splende l'aria»<sup>269</sup> trasmutato poi in «splendore d'aria». È l'unico cambiamento sostanziale, fatta eccezione per il sintagma «visioni» scritto nella parte superiore del foglio e poi eliminato. *Splendor* è l'ultimo elemento della quadripartizione che vede le

---

<sup>267</sup> *E come rinuncerò a parlarti* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 80.

<sup>268</sup> *Resurrezione* in *ivi*, p. 86.

<sup>269</sup> *Ivi*, p. 131.



declinazioni della luce in *lux*, *lumen*, *radius* e, appunto, *splendor*<sup>270</sup>. Nel testo di Virgillito lo splendore, al pari del vento, è simbolo dello Spirito che dà nuova vita come avveniva già nell'opera di Dante.

La complessa fenomenologia della luce, in questa stagione tarda della poesia di Virgillito, teleologicamente porta alla dichiarata unione di luce e tenebra. Questa si qualifica anche con il sintagma di «tenebroso/ lume»:

Apparirai  
    come fumo  
sordido come sole  
    doppio  
    il  
    tenebroso  
        lume  
che fuoco e gelo  
    emana  
Appari –  
    mutevole  
        tondo  
che allaccia e  
    punta  
    al centro  
        senza limite,  
        inconsistente,  
        all'Essere  
            impenetrabile  
        essenza  
            che genera e confonde<sup>271</sup>

Il costante appellarsi alle antinomie della luce/tenebra – talvolta invertito in tenebra/luce – o del lume tenebroso o della notte «che è luce»<sup>272</sup> suggerisce l'idea di una conoscenza nell'ombra, assimilabile al pensiero di Ildegarda di Bingen quando afferma

non posso assolutamente vedere che forma abbia questo splendore, allo stesso modo in cui non posso guardare fissamente la sfera del sole. Tuttavia qualche volta riesco a scorgere in esso una luce diversa, che per me si chiama luce vivente però non la vedo di frequente e riesco a definire la sua forma ancor meno di quella dello splendore di cui ho parlato prima. [...] Mai la mia anima resta priva di quel primo splendore, che si chiama ombra della luce vivente e che vedo come se guardassi una

---

<sup>270</sup> Dallo studio di Bartolomeo da Bologna. Cfr. Isabella Gagliardi, *La luce divina (XII-XIV secc.), dalla liturgia, alla teologia, alle esperienze mistiche. Alcune tracce in trasparenze ed epifanie*, p. 72.

<sup>271</sup> *Apparirai* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 70.

<sup>272</sup> *Orma su orma* in *ivi*, p. 83.

nube luminosa nel firmamento senza stelle, e in esso vedo le cose di cui parlo, che provengono dal lampo della luce vivente.<sup>273</sup>

Ildegarda di Bingen, come nota Pereira, distingue tra *lumen*, *lux* e *claritas*, a fronte di una complessa costruzione metaforico-linguistica: con *lumen* si riferisce allo splendore e alla luminosità mentre *lux* indica la luce come fonte di splendore, infine il termine *claritas* (chiarità) viene da lei utilizzato per assonanza con *caritas*. La visione e dunque l'apprendimento avviene attraverso l'*umbra viventis luminis* e, come osserva acutamente Pereira

l'ombra [...] non è solo assenza di luce, ma anche la tenebra sperimentata da chi viene abbagliato dalla luminosità sovrabbondante [...] Vedere nell'ombra, spiega Ildegarda nella lettera a Ghiberto di Gembloux ripresa nella *Vita abbreviata*, è come osservare le cose riflesse nell'acqua.<sup>274</sup>

Già Dionigi l'Areopagita aveva parlato di tenebra luminosissima nella sua opera *Teologia mistica* indicando con γνόφος ο σκότος non soltanto l'atteggiamento contemplativo dell'anima ma anche l'inaccessibilità dell'oggetto di contemplazione.

Anche nelle poesie di Virgillito notiamo il costante tentativo di comprendere e soprattutto di raccontare la propria esperienza visionaria. Spera in «altri alfabeti/abbachi»<sup>275</sup> ma è impossibile riportare le parole «che scottano» e arriva ad affermare «solo nell'assenza ti/ riconosco/ solo/ allora/ scheletro/ incandescente in/ diafana/ luminosa parvenza ti/sfido/ fronte a fronte/ se tu/ per primo non/ mi/ cerchi»<sup>276</sup>. La conoscenza dell'evento avviene attraverso una complessa concatenazione di sintagmi ossimorici e questo acquista importanza soprattutto in relazione alla consapevolezza che le poesie della raccolta sono l'ultima voce di Sara Virgillito. La sfida al divino, già percepita nel corpo a corpo con le poesie di Emily Dickinson, sono l'apice del lungo percorso intrapreso con *Incarnavazioni del fuoco*. Se nel canzoniere prendeva corpo la lotta con l'indicibile incarnandosi in una fiamma inestinguibile e nella raccolta successiva l'unione con l'Altro era interpretata come una luminosità diafana, se nelle liriche segrete dell'eremo si faceva strada l'inscindibilità del buio dalla luce,

---

<sup>273</sup> Michela Pereira, *Ildegarda di Bingen. Maestra di sapienza nel suo tempo e oggi*, San Pietro in Cariano (Verona), Gabrielli, 2017, pp. 20-21.

<sup>274</sup> Ivi, p. 46.

<sup>275</sup> Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 114.

<sup>276</sup> *Non sapendo* in ivi, p. 90.

qui, nell'ultima prova poetica, l'istanza dell'esperienza visionaria è la resa definitiva a quella che potremmo definire 'oscurità sacra'.

Dalle poche testimonianze biografiche superstiti al rogo chiesto in via ufficiale da Sara Virgillito, desiderosa di lasciare la poesia unica depositaria della sua ricerca dell'Assoluto, sappiamo che qualche anno prima della sua scomparsa, era riuscita a vedere l'aurora boreale e all'età di 78 anni aveva compiuto un viaggio in India visitando le città che aveva sognato da bambina:

Nel '91 andò nel paese degli Iperborei dove vide l'aurora boreale che lei aveva tante volte immaginato. Riuscì ad assistere al miracolo della notte che è sconfitta dalla luce. Nell'estate del 1994 Sara Virgillito, all'età di 78 anni, quasi cieca, decide di fare il viaggio in India che aveva fantasticato tutta la vita.<sup>277</sup>

Alla ricerca del sacro, del numinoso, mossa da una profonda spiritualità, la poesia non mette più in scena una drammatizzazione dell'esperienza visionaria ma diventa strumento, seppur imperfetto, per decifrare i messaggi del proprio interlocutore. Seguendo la *via negationis* che si esplica nell'attesa della «notte/ non-notte» e, attraverso strategie paradossali e ossimoriche, «la Notte vera, che/ assorbe le macchie/ candida»<sup>278</sup> arrivando ad affermare che «la notte è luce/ se vorrai»<sup>279</sup>.

La matrice generativa del dire poetico è sviluppata sulle corde di una tensione erotica evidente a più riprese nella raccolta. Un testo, in tal senso, appare significativo:

Come un Dio geloso  
mi avvolgi  
mi stringi sempre più  
nella nube  
che è te  
mi avvolgi e penetri  
pelle nella pelle  
ossa nell'ossa  
finché  
sei fuoco liquido  
che sale vertebra  
dentro  
vertebra  
midollo  
inconsumabile

---

<sup>277</sup> Mimma Forlani, *Una vita per la poesia* in ATTI 2003, p. 34.

<sup>278</sup> *Parole* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 116.

<sup>279</sup> *Orma su orma* ivi, p. 83.

essenza  
al mio vaneggiante  
andare  
restare  
Signore  
il tempo  
che i miei sguardi ti congiunga  
fuori da me  
tenerissimo  
squarcio  
della tenebra<sup>280</sup>

Il lessico erotico – evidente nell’uso dei verbi (avviluppare, stringere, avvinghiare, penetrare, congiungere) – è funzionale alla descrizione dell’unione tra i due amanti. Un dato interessante è l’utilizzo dell’immagine della nube, sostituita altrove dalle immagini della «tenebra/luce» che è «il/ tuo/ mantello»<sup>281</sup> o del sudario, manifestazione della potenza divina, implacabile e inevitabile oltre che simbolo di possesso dell’Altro. Allo stesso modo torna l’immagine dello squarcio, assimilabile alla crepa, alla fessura e, dunque, alla ferita d’amore. Se l’attraversamento dell’oscurità prelude alla figurazione della luce in quanto argomento teleologico, nella poesia di Virgillito la tenebra sigilla entro se stessa la luminosa «sostanza che segreta/ trasformandosi resta»<sup>282</sup>.

Una delle ultime poesie, scritta il 31 luglio, tratta ancora una volta la nascita di Eva. Se nelle *Incarnavazioni del fuoco* l’uomo non riesce più a contenerla e la donna nasce «nell’aria luminosa»<sup>283</sup>, qui è la donna a partorire se stessa:

ore 18 del 31/7

Nascita  
di EVA 2.

nata da  
te,  
osso delle tue  
ossa,  
spacco la membrana  
che  
mi separa dalla  
luce<sup>284</sup>

---

<sup>280</sup> *Come un Dio geloso* in ivi, p. 97.

<sup>281</sup> *Sconfiggi il tempo* in ivi, p. 82.

<sup>282</sup> *Avvolgimenti* in ivi, p. 54.

<sup>283</sup> *Nascita di Eva* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 172.

<sup>284</sup> *Nascita di Eva 2.* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 100.

Si sfalda in luce la membrana che la separa dall'Oltre, un congedo ultimo proprio ravvisabile nelle parole conclusive dello studio critico sulle opere del suo maestro Eugenio Montale, ravvisando, nella sua poesia, il bandolo luminoso sotteso all'oscurità:

Quella cui ora ci troviamo innanzi è forse la fede in una Realtà che non può essere detta, perché è al di là delle parole. In questa e solo in questa, sembra dire il poeta, è la possibilità di rinnovamento: che non è il panico giovanile rifiorire nel sole [...] ma un più intimo fuoco, che nell'estinzione delle forme trova il suo compimento per rinascere in altra essenza, invisibile<sup>285</sup>.

---

<sup>285</sup> Rina Sara Virgillito, *La luce di Montale. Per una rilettura della poesia montaliana*, p. 134.



### III. LA VIA DELL'ACQUA NELLA POESIA DI RINA SARA VIRGILLITO

#### 3.1 Paesaggi d'acqua

... viene a impetuose onde  
la vita a questo estremo angolo d'orto.  
Lo sguardo ora vi cade su le zolle;  
una risacca di memorie giunge  
al vostro cuore e quasi lo sommerge.  
Lunge risuona un grido: ecco precipita  
il tempo, spare con risucchi rapidi  
tra i sassi, ogni ricordo è spento; ed io  
dall'oscuro mio canto mi protendo  
a codesto solare avvenimento.

(Eugenio Montale, *Crisalide* in *Ossi di seppia*)

Nei testi di Rina Sara Virgillito luce e acqua sono simboli strettamente connessi a tal punto che spesso, come abbiamo accennato, a livello lessicale condividono lo stesso repertorio verbale. Anche per l'elemento acquoreo è possibile notare un percorso duale ovvero sia in un primo momento l'acqua nelle poesie di Sara Virgillito è considerata come elemento prettamente paesaggistico, presente in particolar modo come mare, fiume, pioggia poi successivamente assume i connotati di un simbolismo ancorato alla visionarietà. Le motivazioni di questa caratterizzazione sono da ricercare nello sviluppo stesso della poesia di Virgillito: le prime raccolte, infatti, scritte e pubblicate in un arco temporale molto ampio – circa 36 anni – contemplan la presenza di luce e acqua come elementi naturali in grado sì di operare all'interno dell'io e del paesaggio in cui è immerso ma è ancora implicita la valenza mistica che poi la poesia di Virgillito assumerà dagli anni '80 in poi e culminerà nell'edizione di *Incarnavazioni del fuoco* (1991).

Procedendo temporalmente, dalla prima raccolta fino all'opera ponte che lega queste due fasi della poesia di Virgillito, vedremo come, al pari della luce, anche l'acqua subisce una *climax* di significati per prepararsi a operare all'interno dell'io poetico. Nella prima parte de *I giorni del sole* (1954), raccolta d'esordio di Virgillito, l'acqua è saldamente inscritta nella retorica dei sensi e nelle maschere che emergono da un fondo archetipico e, talvolta, sommerso. Sebbene in letteratura, come in poesia e in filosofia la ripresa del mito, la sua rivisitazione, riscrittura o nuova

interpretazione sia ricorrente, l'operazione compiuta da Virgillito è quella di un'ermeneutica della maschera stessa. Se pensiamo alle *Heroides* di Ovidio dove a ogni personaggio è concesso uno spazio precedentemente negato oppure alle numerose sopravvivenze del mito nella letteratura novecentesca, notiamo come quasi sempre l'operazione di riscrittura è legata a una forza in potenza del mito stesso, che spesso offre personaggi archetipici in grado di concedere al lettore la possibilità di comprendere il proprio io. Virgillito, affascinata dal mondo classico di cui era lei stessa maestra, lavora per questa sua prima prova poetica proprio su alcuni personaggi del mito. Abbiamo visto come il tema della luce si inserisca a livello testuale nei versi per indicare quella che sarà la materia stessa della poesia di Virgillito; come controcanto il tema dell'acqua riporta lo slancio verso le altezze per poi ricadere verso ciò che è più infimo creando una tensione bipolare entro cui la poesia di Virgillito si anima. Le maschere presenti nella prima raccolta dunque intrecciano con l'acqua un rapporto sinonimico attraverso il quale trovano compimento i loro atti mancati, i non detti, le oscurità latenti che la loro storia non ha raccontato. Luce e acqua dunque compiono congiuntamente un'operazione endogena che mostra la parte in ombra. Sebbene tali elementi siano parte integrante non solo dei paesaggi interiori ma anche di quelli fisici, sono elevati a simbolo fondante della scrittura di Virgillito.

L'acqua, in questa prima raccolta, non ha ancora una connotazione prettamente trasformativa ma alterna una profonda sensualità a valenze oscure. Se prendiamo una delle prime poesie della raccolta, *Salmacis*, vediamo come l'acqua operi a livello testuale risaltando l'aspetto erotico della vicenda. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, Salmacis è presentata come la ninfa Nàiade, custode di una fontana, intenta a raccogliere i fiori sola, lontana dalle altre ninfe. Essa si innamora di un giovane che la respinge ma nell'acqua in cui lui si era immerso, la Nàiade lo raggiunge e lo avvolge cercando di congiungersi a lui, rinnegando in tal modo la verginità impostale da Diana. I versi di Ovidio raffigurano l'azione con l'immagine di un serpente che ghermito dall'aquila, le lega le zampe e le annoda coda e ali, come l'edera che si arrampica sui tronchi e altre simili immagini. La Nàiade respinta, volendosi unire eternamente all'uomo, prega gli dèi che ciò accada e i due divengono un solo corpo. Così Ermafrodito, ormai mezzo uomo e mezza donna, prega che chiunque tocchi le acque di quel luogo diventi come lui. Il mito raccontato da Ovidio consegna all'immaginario tradizionale l'idea che nell'acqua sia nascosta sempre una qualche



insidia, come quella della fonte in cui si specchierà Narciso. L'acqua muta l'identità di chi si osserva, ha una forte valenza attrattiva, seducente, conturbante. Questo ben si vede nella prima parte della poesia di Virgillito che, riprendendo la vicenda mitologica, mostra la connotazione erotica dell'elemento acquatico:

- Inseguivo il luccichio dei tuoi occhi  
fra il barbaglio dell'onde, sinché un vilucchio solo ci attorse. Un mantello  
di nozze era l'acqua  
attorno alla tua gola.  
E un Iddio supplicavo, che esaudisse  
la mia voglia:  
il mio volto nel tuo, nel tuo corpo  
il mio penetrare, mareggiare il sangue nel tuo sangue.  
E smarrita seguivo una forza: mi colse,  
diversa: alto  
sollevò....  
il *nostro* corpo, Ermafrodito;  
il *nostro* corpo si levava  
nel gorgo silenzioso.<sup>1</sup>

Il testo, sebben lontano dal canzoniere del 1991, mostra, anche a livello grafico, una fisionomia franta, spezzata, come lo è l'onda del mare che si trascina via per poi tornare o come le spire di un serpente che si sciogliono e riavvolgono continuamente. Tuttavia la descrizione dell'atto d'unione erotica non sembra connotata da una ferocia simile a quella narrata da Ovidio ove l'uomo appare completamente innocente e insidiato, suo malgrado, dall'appetito erotico della ninfa. Al contrario, la Salmacis di Virgillito appare innamorata e incapace di rinunciare all'unione con l'Altro. La Nàiade, che qui prende la parola, racconta ciò che ha desiderato ma con un tono di angosciante smarrimento. L'acqua chiasticamente si fa mantello che avvolge, ammanta e seduce e dunque si fa metafora non tanto dell'atto sessuale, sebbene, freudianamente, il legame acqua-eros è molto forte, ma simboleggia la perdita del Sé e il suo ricomporsi nell'Altro. L'acqua si presta molto bene a rappresentare questa metamorfosi: anzitutto accedere alla fonte indica una iniziazione che inevitabilmente porta a una metamorfosi irreversibile. Acqua, dunque, come strumento di perenne trasformazione poiché essa, parafrasando Bachelard, dissolve nel modo più completo. La Salmacis di Virgillito, pur

---

<sup>1</sup> *Salmacis* in Rina Sara Virgillito, *I giorni del sole*, p. 4.

avvolgendo col proprio manto di ninfa d'acqua il corpo ermafrodito, pur penetrandolo e divenendo un tutt'uno con l'amato, in realtà lo perde:

Ah, ti ho perduto. Il miele  
che celavi, il sorriso  
dove nascondi? Quando  
come il germoglio al ramo ti crescevo –  
prima – non m'eri mai  
diviso.  
E non ti vedo più. M'insidi prossimo  
ed ignoto,  
mi disfi l'universo, ogni certezza.  
Ora ti so diverso.  
Perché non ridi adesso con la mia bocca,  
mentre ciondolo queste membra  
di maschera nel vuoto?

Vacilla nel crepuscolo  
una forma ambigua, verso  
la selva, la notte.<sup>2</sup>

L'unione dei due in un unico corpo in realtà significa lo smarrimento dell'io, la solitudine. Sigillati in un unico corpo, nuovamente l'amore è negato alla ninfa. Questo aspetto viene ben delineato nelle riflessioni di Giorgio Agamben quando scrive, a proposito delle ninfe che esse sono

condannate a un'incessante, amorosa ricerca dell'uomo [...] conducono sulla terra un'esistenza parallela. Create non a immagine di Dio, ma dell'uomo, esse ne costituiscono una sorta di ombra o di imago. E solo nell'incontro con l'uomo queste immagini inanimate acquistano un'anima, diventano veramente vive... La ninfa è l'immagine dell'immagine.<sup>3</sup>

L'acqua allora in questa poesia di Virgillito è legata al destino della ninfa, anzi è la causa della perdita identitaria e riflesso dell'impossibilità di congiungersi all'amato. Stesso destino, se non più terribile, spetta a un'altra ninfa, una delle Oreadi, Eco. Nelle *Metamorfosi* ovidiane si narra di una punizione inflitta da Zeus alla ninfa incline al pettegolezzo, costretta allora a ripetere tutto ciò che sente. Innamoratasi perdutamente di Narciso, nel tentativo di avvicinarlo, Eco non può rispondere alle domande del giovane e quando si manifesta a lui per toccarlo, egli la rifiuta crudelmente. Eco allora si lascia morire, prosciungendosi, restando solo voce

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 5.

<sup>3</sup> Giorgio Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 44-45.

– *sonus est, qui vivit in illa* (Ovidio, *Metamorphoses, Liber tertius*, v. 401) –. Così Narciso fu punito da Nemese, attirato presso una fonte di acque cristalline – *nitidis argenteus undis* (*Liber Tertius*, v. 407) – e lì, attratto dalla bellezza del proprio riflesso, cerca di possederlo invano. Versando le lacrime nella fonte, l'immagine sta per svanire, e Narciso, struggendosi, si consuma fino a trovare la morte. Virgillito, anche qui, mostra ciò che accade a Eco, lasciata da Ovidio come voce negli anfratti del bosco. Alla ninfa viene restituita la parola:

Dilungare la tua voce.  
Nel vento, che invade le grotte  
sferza giuncaie,  
ripetere il mio pianto;  
non altro,  
amore. E non questo chiedevo,  
allora: quel mio corpo  
disgiunto da te volevo  
consumare;  
spogliato l'inganno arrivare  
dal tempo in frastorno  
sino a te,  
disfatta nell'aria che respiri,  
nell'oro del viso:  
più vera, Narciso. Ah, varcati  
i lidi s'annebbiano l'acque,  
m'aggirano persa  
da te, che mi chiami  
forse – e non giunge che un suono  
mozzato  
al mio disperato ritorno.  
Ora che nulla, nessuno  
mi chiude, non m'avvolge più  
la tua luce; non ti sento  
più.<sup>4</sup>

L'organizzazione del testo poetico si fonda, a livello fonico-lessicale, su un'alternanza di lemmi che restituiscono immagini liquide e prossime al disfacimento e alla dissolvenza. La ritmicità del testo, in alcuni frangenti, si fa più intensa fino a diluirsi in versi sincopati. L'acqua, come si evince dal mito ovidiano e anche dai versi di Virgillito, sembra assumere un carattere di negatività molto forte, legata alla semantica dello specchio. Questo è confermato dalla poesia *Narciso* nella stessa sezione della raccolta dove è lo sguardo a essere protagonista dei versi:

---

<sup>4</sup> Eco in *ivi*, p. 6.

Finalmente  
il tuo sguardo mi raggia, mi costringe  
dal gorgo; il grido  
silenzioso che ardisti  
m'è giunto. Ah quante volte  
mi negava l'amata il tuo bagliore  
sepolto; o t'inseguivo  
lungo l'orlo del fiume, e del tuo passo  
eco del mio  
tu mi schermivi l'orma. Ti conobbi  
nel sonno, e ancora forse  
nell'ore del silenzio,  
quando figure in groviglie mi serrano  
nei meriggi deserti. E ricercarti  
fu vita:  
in fuga travederti  
dalle mie mani tradite, chiamarti  
sulle labbra d'arsura,  
consumare di te senza toccarti.  
Ora che in una nuda  
luce d'acque mi ridi, e ti conoscono  
uguale a me le reti  
delle foglie il gorgoglio della fonte,  
non ho limite più; mi piega un vortice  
a te, mi chiude  
senza più tempo, in luce  
suono senza misura,  
sino all'Uno, all'Origine  
muta.<sup>5</sup>

Anche nella struttura di questo testo le assonanze e le consonanze rendono la lettura melodiosa ma quello che percepiamo è un suono angoscioso. Il gorgoglio dell'acqua che richiama Narciso nei fondali primordiali, è luminoso e trascina con sé per sempre il riflesso dell'amato.

Nelle altre poesie della sezione l'acqua si presenta soprattutto come acqua di mare: Calipso, Alcione, Ero e Leandro, Ulisse sono legati al mare e ai suoi abissi. Vediamo come nelle poesie di Virgillito l'acqua del mare corrisponda a un sentimento di attesa, bruscamente tradita da eventi dolorosi. Calipso che insegue il riflesso delle «costellazioni/ sui deserti abbuiati del mare»<sup>6</sup> per vedere Ulisse che muove alla volta di Itaca per poi non riuscire a specchiarsi se non nel suo mare. Lui che, nella solitudine dell'esilio, non trova il varco che lo conduca nei lidi patrii

---

<sup>5</sup> *Narciso* in *ivi*, pp. 20-21.

<sup>6</sup> *Calipso* in *ivi*, p. 8.

sommersi «fra i candidi/ sortilegi marini», tra le insidie delle Sirene, ode il pianto di Penelope e spera nell'«incontro all'acque della solitudine, abbaglianti»<sup>7</sup>.

Alcione subisce invece una metamorfosi, «sola sul lido» di fronte al «grido/ marino»<sup>8</sup> e infine Ero sofferente per la perdita di Leandro che trovò la morte per mare, attraversandolo ogni notte per congiungersi all'amata: «tu vincevi lo schianto/ ogni volta, dagli scogli salivi/ splendente d'acque al mio respiro...»<sup>9</sup>.

Il mare è dunque connesso alla perdita, all'oscurità, al pianto; non è mai foriero di speranza o incarnazione di un'aspirazione alla libertà, ma quasi sempre specchio del dolore dell'assenza. Congiunte al mare ricordiamo anche le acque catactonie, quelle paludose dell'Oltretomba ove Persefone dimora nella «reggia/ occulta della vita»<sup>10</sup>. Anche nella seconda sezione della raccolta l'acqua sembra rispondere al bacino semantico del mare e alla negatività di certi eventi. Qui, l'elemento acquatico si manifesta come connaturato al paesaggio stesso come pioggia o temporale o, infine, come pianto. All'acqua corrisponde in tal senso una gamma di immagini che rispondono ai moti dell'anima, tanto da trovare personificazioni dell'elemento liquido come accade per il mare che «ride/ al richiamo dei pescatori, al grido/dell'aurora»<sup>11</sup> o per il «latrato delle spume»<sup>12</sup> o per «il pianto delle aurore»<sup>13</sup>. Questo avviene anche per la seconda raccolta, *La conchiglia*, che sin dal titolo suggerisce la predilezione per luoghi segreti e chiusi, per i materiali di deposito, sedimentati sul fondo o per il mare e i suoi ancestrali abissi:

Si divincola un branco nerazzurro  
nelle reti del sole,  
tutto il mare brulica e scintilla;  
oggi fra i tuoi pensieri s'impiglia,  
certo, qualche acquatica creatura,  
una stella degli abissi o un molle fiore che sbuca  
da una puntuta conchiglia;  
e sentieri s'aprono e tramutano  
come questi labili, e conducono  
dove chissà. forse a un porto nascosto  
dove insieme ascoltammo, un'alba, il roseo  
[respiro]

---

<sup>7</sup> *Ulisse* in *ivi*, p. 17.

<sup>8</sup> *Alcione* in *ivi*, p. 12.

<sup>9</sup> *Ero a Leandro* in *ivi*, p. 11.

<sup>10</sup> *Persefone* in *ivi*, p. 14.

<sup>11</sup> *Come una città del sud* in *ivi*, p. 36.

<sup>12</sup> *Sarà verde la luce nei boschi* in *ivi*, p. 50.

<sup>13</sup> *Nebbia* in *ivi*, p. 39.

dell'acqua e un giorno più lieto  
ci nasceva in cuore.<sup>14</sup>

I versi non suggeriscono una mera descrizione paesaggistica, ma sono in grado di far emergere il lato nascosto delle cose, ciò che è incistato nelle pieghe stesse della realtà. Acqua e luce sono sì parte integrante del luogo ma anche grimaldelli che conducono alle latenze del dire poetico. I sentieri che essi aprono sono sconosciuti così come la mèta del loro procedere. Tuttavia è con essi che la realtà, interiore o esteriore, si mostra.

La raccolta mostra inoltre una propensione all'uso di immagini relative agli abissi, ai gorgi, ai risucchi, a ciò che sta al di sotto della realtà stessa che emerge con violenza sebbene questa sia contenuta in un silenzio pietrificato.

Vediamo allora la monta della pioggia, la nuvola che «s'indora/ agli orli, gonfia/ di fumo scrolla acquazzoni» e che al risveglio la terra «ha scordato/ il disgelo e ingorga/ come acqua chiusa»<sup>15</sup>. L'acqua non sembra avere, in questa raccolta, né un valore seminale né tantomeno purificatorio ma piuttosto si ha l'impressione che essa risemantizzi, a livello immaginale e lessicale, alcuni nodi della sua poesia. I versi vanno a ricomporre luoghi visti attraverso i colori di tarda estate, lasciando come unico protagonista il paesaggio stesso. L'acqua allora si insedia quale elemento primigenio, specularmente alla luce: la presenza luminosa evocata – si è detto – è principalmente quella del tramonto estivo o quella elettrica dei fulmini o quella lunare. La luna non è oggetto di contemplazione, al contrario è una presenza inquietante con le sue grinze spettrali ma è proprio quest'ultima ad attirare le onde, le maree, e a specchiarsi nell'infinito. Allora nel «fiume delle stelle/ potranno immergersi e cantare/ le sue acque innumerevoli, rombo/ disumano, o l'iridi ellittiche» e nel fondo di quegli abissi dimorano le «Gòrgoni immortali»<sup>16</sup>. Al cospetto della luce, l'acqua – fluviale o marina – danza, guidata da un arcano desiderio d'amare: «per te l'iride danza nelle gocce/ tempestose e le nubi si dipingono/ d'infantili colori,/ non più nemiche»<sup>17</sup> o l'acqua «stilla/ in danza dalla fontana,/ cerchio uguale cadenza/ d'oblio/ nella luce che s'allontana»<sup>18</sup>. L'effetto

---

<sup>14</sup> *Mattino sul mare* in Rina Sara Virgillito, *La conchiglia*, p. 13.

<sup>15</sup> *Acqua chiusa* in ivi, p. 21.

<sup>16</sup> *Altri nel fiume delle stelle...* in ivi, p. 6.

<sup>17</sup> *Per te l'iride...* in ivi p. 10.

<sup>18</sup> *Monreale* in ivi p. 29.

della luce nell'acqua crea anche una corrispondenza tra il tempo e lo scorrere dell'acqua, un τόπος frequente nella poesia novecentesca – pensiamo a Guidacci, Montale, Ungaretti, Rebora, Campana, Moretti (solo per citare alcuni esempi) – poiché essa «trascina con sé tanto le immagini della morte quanto quelle della vita. È proprio in virtù di una tale duplice fascinazione che l'acqua rappresenta un elemento di spicco della poesia universale»<sup>19</sup>. Tale archetipo si concretizza nell'immagine del fiume per indicare la fluidità dello scorrere del tempo, salvo quando la formazione di gorgi impedisce il naturale andamento e indica un senso di eternità quando assume la fisionomia del mare, l'indistinto primordiale.

Dal momento che «il tema dell'acqua che scorre giù come autentico supporto materiale del tempo che fugge»<sup>20</sup> rivela ciò che è sotteso al dire stesso della poesia, è individuabile anche nei versi di Rina Sara Virgillito una dicotomia tra il tempo che fluisce e il tempo che ristagna, a corrispondenza di acque che scorrono (fiumi, ruscelli, pioggia) e di acque stagnanti (paludi, stagni, rigagnoli). Questo tratto sarà profondamente frequente nelle poesie del canzoniere del 1991, caricato anche di un apparato simbolico e metaforico relativo alla mistica. L'esistenza umana, dunque, sembra essere incline a essere rappresentata attraverso le immagini archetipiche e l'acqua è l'elemento-archetipo per eccellenza, questo anche a causa di un'idea di universalità o, come afferma James Joyce, di «infallibilità dell'acqua come paradigma e paragone»<sup>21</sup>. In *Ora* leggiamo:

Questa pianura al suo azzurro confine  
tanto t'incanta perché sembra il mare:

il mare di puledri velocissimi  
cavalcati da gusci e da gabbiani,

chimerico nella memoria, riva  
che da sempre tu scruti, indecifrabile.

L'ieri al domani si mischia nell'attimo  
potente che li unisce – non resistergli:

ora sul flutto s'increspano i grappoli

---

<sup>19</sup> Gaston Bachelard, *La poesia dell'acqua* in *Causeries (1952-1954)*, con prefazione di J L Pouliquen, introduzione, traduzione e cura di Valeria Chiore, Il Melangolo, Genova 2005, p. 37.

<sup>20</sup> Jeuland Meynaud, *Oggetti e archetipi nella poesia di Eugenio Montale. Dagli Ossi di seppia alla Bufera* in Campailla, Goffis, *La poesia di Eugenio Montale*, Le Monnier, Firenze 1984, p. 35.

<sup>21</sup> James Joyce, *Ulysses*; trad. it. di Giulio de Angeli, *Ulisse*, Mondadori, Milano 1991, p. 630.

e alle pergole danzano i delfini.<sup>22</sup>

Se il titolo suggerisce il momento presente, il mare, nominato subito al secondo verso della poesia, e poi ripetuto chiasticamente al verso successivo, è indicato come la chimera della memoria di alcunché di indecifrabile. Anche altrove il mare suggella la propria analogia con il tempo del ricordo e della memoria, custoditi nelle rovine dei templi ove l'estate cede il passo a una nuova stagione come accade a Paestum, dove

rari colori ci fermano  
di là dai giorni in un paesaggio gatto  
di memorie e di sogni, torna ancora  
il Dio del mare forse, che fu amico  
un tempo a questi luoghi; e sulle vane  
trasformazioni, il celere  
logorio delle ville, il suo respiro  
dilata, l'onda  
celeste.<sup>23</sup>

Il nesso mare-memoria denota senza dubbio una valenza positiva del simbolo acquatico, eppure, al contempo, il mare-gorgo a cui corrisponde il tempo-gorgo non consente di accedere al futuro. Come per Montale, la rete metaforica tracciata comporta l'assenza di speranza e i desideri, scossi dalle acque spumeggianti – spuma come simbolo erotico sin da Omero – sono rivolti al passato, alla nostalgia di vedere «nei tuoi occhi/ scuotersi il mare»<sup>24</sup>.

L'accezione positiva attribuita all'immagine marina, tuttavia, reca con sé il proprio rovescio oscuro poiché l'acqua vive finanche nelle profondità insondabili del mondo infero dove diviene acqua stagnante, acqua morta. Come osserva Luperini per la poesia di Montale,

l'immobilità si viene profilando come una qualità contraddittoria, negativa e positiva insieme: per un verso è il segno dello scacco e della frustrazione, il sigillo delle creature espulse dal mare e da una possibile felicità cosmica; dall'altro, è il simbolo della resistenza, dello sforzo di ricostruire, nell'aridità di una condizione deietta [...], una dimensione morale e un embrione di nuova identità.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> *Ora* in Rina Sara Virgillito, *La conchiglia*, p. 43.

<sup>23</sup> *Templi a Paestum* in *ivi*, p. 26.

<sup>24</sup> *Nostalgia* in *ivi*, p. 47.

<sup>25</sup> Romano Luperini, *Storia di Montale*, Laterza, Bari 1986, pp. 47-48.



Le acque stagnanti appartengono al mondo dell'Erebo, dell'Ade dove nel fiume acherontico scorrono i morti. Lì

Il sole tenebroso nuovi incendi  
prepara, nuove fiaccole al torpore  
delle notti s'avvolgono e la fiamma  
ha il cupo del tuo sangue,  
denso d'astri e di morchia come il fiume  
sotterraneo dei morti.<sup>26</sup>

In *Incarnavazioni del fuoco* si farà ancor più denso e incalzante questo apparato metaforico delle acque stagnanti, delle acque morte. Qui resiste strenuamente la bellezza sebbene sia tutto perduto ne «la rena a risucchio del tuo mare/ nero, senza fondo<sup>27</sup> così come nei desolati campi «balenerà il ghiaccio o il nero sangue/ della vigna storpiata nell'estate»<sup>28</sup>.

L'ampia distanza intercorsa tra *La conchiglia* e *I fiori del cardo*, volume edito nel 1976 ma contenente testi risalenti al 1963, suggerisce un silenzio poetico che lascia spazio al lavoro di traduttrice. Parallelamente alla stesura delle poesie de *I fiori del cardo*, Virgillito traduce Villon, Shakespeare, Barrett Browning e Rilke ed è «evidente l'ulteriore approfondimento che la stringente commisurazione produce su una larga base culturale – classica e insieme partecipe della inquieta contemporaneità – in una non comune capacità di avvicinamento»<sup>29</sup>. Inoltre la lettura di alcuni maestri, come Montale e Dante, arricchiva le corde di una poesia già tesa verso un percorso che avrebbe preso forma successivamente. Lei stessa definiva le poesie di questa raccolta come un'attesa intuibile dalla presenza di alcune immagini che richiamano orizzonti, miraggi, segni di qualcosa a venire. Anche qui il paesaggio mantiene un posto privilegiato rispetto all'ingombrante presenza umana ma si fa strada, insistentemente, la figura di un interlocutore assente che tornerà sempre nelle poesie successive. La compresenza di due tensioni, abilmente bilanciate, di abbandono alla contemplazione e di analisi rigorosamente intellettuale conferma l'ipotesi di una stagione poetica che prelude a una svolta.

In questa raccolta l'appello all'elemento acquatico si fa pressante soprattutto per il suo aspetto violento: sono presenti infatti bruschi acquazzoni, temporali,

---

<sup>26</sup> *Erebos* in Rina Sara Virgillito, *La conchiglia*, p. 31.

<sup>27</sup> *Jonica* in *ivi*, p. 33.

<sup>28</sup> *Stagioni dell'anima* in *ivi*, p. 22.

<sup>29</sup> Vittorio Stella, *Introduzione* a Rina Sara Virgillito, *Il lattice, la luce*, p. 11.

mareggiate, acque torbide e oscure, gorgheggi e il correlativo sangue che ribolle. Non si tratta di una lotta contro l'acqua né di un'immersione nei gorgi marini. Lo sguardo del poeta è esogeno rispetto alla distesa d'acqua che insinua un paesaggio arso di sole. Qui

il mare o le grandi acque sono dunque un simbolo dell'indifferenziato flusso primordiale, della sostanza che diviene natura creata solo mediante l'imposizione di una forma o la sua unione con essa. Il mare è in effetti quel barbarico stato di indistinzione e disordine da cui è emersa la civiltà e nel quale è sempre possibile che essa ricada, ove non venga salvata dagli sforzi degli dei e degli uomini.<sup>30</sup>

Nelle poesie della raccolta la violenza dell'acqua è suggerita in primo luogo dalla pioggia e dal diluvio, connessi entrambi alla fenomenologia luminosa tanto da condividere, lo abbiamo detto, lo stesso bacino semantico fino a commutarlo poiché se la luce bagna, la pioggia «irradia luce»<sup>31</sup> e «diluvia una luce inconsistente/ che lava ogni pensiero»<sup>32</sup>. La violenza dell'acqua non solo plasma la configurazione paesaggistica ma leviga l'interiorità di colui che contempla il fuori fino ad arrivare all'indistinto:

Un albero  
solitario sull'orlo estremo del  
prato  
si difende da un balzo di chiarezza;  
per l'aria scorre un brivido, non piove  
ma diluvia una luce inconsistente  
che lava ogni pensiero, ogni decisa  
felicità si strugge come l'alito  
delle foglie; rimane solo un palpito  
d'acqua sui vetri  
e l'infinita chiara indifferenza  
tra il fuori e il dentro.<sup>33</sup>

La frantumazione causata dalla violenza dell'acqua è qui affidata allora a una convergenza degli opposti che tuttavia non sottrae alla semantica del mare la connotazione distruttiva, rafforzata dalla dimensione d'incubo suggerita da alcuni versi, in particolare in quelli dove l'elemento liquido si associa al notturno. Nel

---

<sup>30</sup> Wystan Hugh Auden, *The Enchafed Flood or the Romantic Iconography of the Sea*; trad. it. *Gli irati flutti, o l'iconografia romantica del mare*, a cura di Gilberto Sacerdoti, Fazi, Roma 1995, p. 35.

<sup>31</sup> *Pioggia* in Rina Sara Virgillito, *I fiori del cardo*, p. 22.

<sup>32</sup> *Effetto di pioggia al mattino* in *ivi*, p. 31.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

connubio notte/acqua, notte/fiume, notte/mare viene esplicitata non solo la violenza dell'acqua ma anche il pericolo imminente della morte. È attestata da tempo la presenza persistente del τόπος letterario – confluito anche nel campo psicanalitico – della morte per acqua: se quest'ultima è principio vitale, seminale e purificatore, è anche, *per contra*, mortale. Per Eraclito, ricorda Bachelard, «la morte è l'acqua stessa»<sup>34</sup> come suggerisce in un frammento:

ψυχῆσιν θάνατος ὕδωρ γενέσθαι, ὕδατι δὲ per le anime è morte diventare acqua, per  
θάνατος γῆν γενέσθαι· ἐκ γῆς δὲ ὕδωρ l'acqua diventare terra è morte; ma dalla  
γίνεται, ἐξ ὕδατος δὲ ψυχή. terra nasce l'acqua, dall'acqua l'anima.<sup>35</sup>

L'acqua-anima, *imago* materna e femminile, è assunta quale matrice della vita e della morte. Forse è questo carattere a definirne la polisemanticità e dunque l'aprirsi a molteplici interpretazioni. Anche nelle poesie di Virgillito l'ambivalenza dell'acqua emerge con forza; ne *I fiori del cardo* la coincidenza tra morte e acqua sancisce, di fatto, la perdita identitaria dell'io, lasciando aperto, tuttavia, il sentiero metamorfico che giungerà sino alle liriche successive. Un testo della raccolta mostra a livello fonico/sintattico questo legame tra acqua e morte unite nella contemplazione del mare:

Il mare che, morendo il giorno, insieme  
contemplammo  
non lo rammenti? Intravedemmo allora  
l'ultimo regno  
che in sogno ci toccò forse, velata  
immagine che il mezzodì rinnega,  
baluginò di spere che trafigge  
il tuo sguardo dal fondo dei millenni.<sup>36</sup>

L'insistenza sul fonema /m/ conferisce ai testi una musicalità forte e un ritmo incalzante che figura il movimento dell'acqua e del mare, l'incedere verso la morte, verso quel regno ultimo a cui approdare, nel fondo luminoso da cui sopraggiunge lo sguardo amato. Le consonanze presenti nel testo rivelano un desiderio di ricongiungimento non solo con l'origine ma con colui che è assente. Anche nella lirica *Madre mediterranea* è presente una coppia di immagini importante:

---

<sup>34</sup> Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, p. 69.

<sup>35</sup> Fr. 112 in Eraclito, *Dell'origine*, p. 185.

<sup>36</sup> *Il regno* in Rina Sara Virgillito, *I fiori del cardo*, p. 24.

mare/madre, vincolo che raffigura l'unione archetipica dell'acqua e del materno, ove ritroviamo lo stesso andamento dolce e sprofondante:

Non riconosci la Madre?  
Balenano i suoi denti  
per fessura di rocce,  
schegge e lava ricoprono il richiamo  
che rimbalza di masso in masso fino  
al mare;

il suo profumo echeggia  
nel giglio delle sabbie,  
acqua di alghe azzurre la sommerge  
fino al buio degli ultimi coralli,  
cui sprofonda anelando lo stremato  
sommizzatore.<sup>37</sup>

L'archetipo della madre allora, così associato all'immagine del mare o dell'acqua, si esplica nello sprofondare nel grembo liquido materno che prelude a un forte desiderio di rinascita, suggerito anche dall'omofonia mare-madre<sup>38</sup>. Tuttavia quest'azione richiede l'immersione nelle acque oscure, che nella poesia di Virgillito è maggiormente rintracciabile nei notturni, dove l'oscurità e l'acqua sono entrambe matrici di un'insondabile fede in quella che Virgillito chiamava "la scorza dello Spirito". Prendiamo come esempio una poesia che ha come titolo proprio un riferimento al buio, *Notturmo*:

Turbati oceani di cristallo, o sassi  
frementi di luce  
innamorati della notte, tepidi  
rivi di latte astrale, in un diluvio  
di correnti terribile  
vuoto d'angeli, di  
voci ultrasuono –  
fino all'orlo demente dallo strame  
di rattratte rancure<sup>39</sup>

La citazione dantesca delle rancure si rifà sia a *Purgatorio* X (vv. 133-134) che a *Inferno* XXVII (v. 129) a conferma di un impianto citazionale estremamente complesso sotteso al testo di Virgillito tanto che si potrebbe ipotizzare una

---

<sup>37</sup> *Madre mediterranea* in *ivi*, p. 35.

<sup>38</sup> A cui aggiungiamo il richiamo metaforico alla Vergine Maria, stella del mare. L'analogia tra il mare e Maria sarà più chiara nelle prose di María Zambrano.

<sup>39</sup> *Notturmo* in *I fiori del cardo*, p.47.

coabitazione di immagini e parole derivanti dall'operazione non solo di traduzione da autori prediletti ma anche un atto medianico che recupera la sensibilità dei suoi maestri.

Nella poesia sovracitata la cristallizzazione dell'acqua, rafforzata dal desiderio di luce, prelude a uno scioglimento, sensuale e violento insieme, che accede agli abissi della fede. Così come dalle tenebre «l'acquafredda ti picchia contro il cuore»<sup>40</sup> e, in un connubio tra cielo e acqua, «spume d'uccelli azzurri nella tenebra/ e una celestra invoca un sole che non monta» mentre «ondeggiando velari per l'immensa/ arcata celestiale iride sotterranea// ritorna il fiume al punto donde l'argento nacque/ liquida ardente area colata di diamanti»<sup>41</sup>.

Virgillito dedica, all'interno de *I fiori del cardo*, una sequenza di poesie ai quattro elementi cosmici e dunque anche all'acqua:

In croce l'acque,  
al centro la fontana  
(si dilatano i cerchi  
uno nell'altro).  
È ancora inviolabile il giadino  
pure  
fra il clic dei fotogrammi, il pesticciò  
degli ignari turisti:  
ancora muovono i fiumi dell'Eden  
ai quattro punti  
astrali, i fiori costellano il passo  
del viandante verso il limitare  
amato.<sup>42</sup>

Nel testo l'alternanza tra immagini auliche e riferimenti alla contemporaneità inscrivono di fatto la poesia di Sara Virgillito in una nicchia letteraria che la rende voce inconfondibile nel panorama del Novecento italiano sebbene, e solo per fare un esempio non esaustivo, la poesia di Cristina Campo o i versi di Margherita Guidacci appartengono alla stessa sfera contemplativa che sancisce una genealogia con la grande letteratura mistica sebbene il lessico, come abbiamo cercato di dimostrare, ha avuto un'evoluzione pur mantenendo, a livello sintattico, metaforico e linguistico le stesse peculiarità. La poesia presa in esame ha come titolo *Acqua (giardino arabo a Siviglia)* che conferma non solo la passione di Sara per il viaggio e per quelle zone

---

<sup>40</sup> *Gli antipodi* in ivi, p. 56.

<sup>41</sup> *Ascoltando musica (a K)* in ivi, p. 50.

<sup>42</sup> *Acqua (giardino arabo a Siviglia)* in ivi, p. 76.

abbacinanti di luce come le isole mediterranee, i territori della Spagna andalusa o il Portogallo che volge all'oceano, la Grecia con le sue rovine, l'isola di Creta – a cui peraltro fanno da contrappunto in viaggi nelle zone algide come la Russia o l'aurora boreale in Islanda – ma anche l'attenzione per i luoghi, interiori o fisici, che si offrono alla contemplazione. Nel testo poetico notiamo la presenza non solo dell'acqua ma anche della luce e di una natura viva che germoglia all'incedere dell'uomo, presenza desiderata quanto occultata; inoltre appare interessante l'immagine del giardino, *hortus conclusus*, inviolato, inteso non solo come luogo fisico ma anche e soprattutto come metafora del raccoglimento spirituale. L'immagine, mutuata da un passo del *Cantico dei Cantici* (*hortus conclusus, soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus*), è indubbiamente una delle più frequenti nei testi della tradizione mistica e anche nella scrittura poetica di quegli autori o autrici che enucleano alcuni temi presenti nel grande *corpus* biblico. Virgillito opera una rielaborazione dell'immagine, inserendo nell'atmosfera claustrale e sacra, la presenza stridente dei turisti che calpestano il luogo facendo fotografie, ignari che l'inaccessibilità del giardino – e quindi della sposa – sia sigillata nell'attesa dello sposo.

Le allusioni alla Scrittura saranno sempre più presenti nelle raccolte successive di Virgillito e più incisive a livello testuale e immaginale. Anche l'acqua, come la luce, fino ad ora contenuta nella sua configurazione di elemento paesaggistico, verrà sovraccaricata di un significato simbolico che confermerà non solo l'esperienza visionaria di Virgillito ma acqua e luce saranno considerate quale chiave di accesso per una poesia scaturita da un profondo cammino iniziatico.

### 3.2. «Scivolando sul filo/ vertiginoso»: l'acqua nel grembo del tempo

[...] E svuotarmi così d'ogni lordura  
come tu fai che sbatti sulle sponde  
tra sugheri alghe asterie  
le inutili macerie del tuo abisso.

(Eugenio Montale, *Mediterraneo*)

Nella prefazione alla raccolta *Nel grembo dell'attimo* (1984) Carlo Bo sottolinea l'essenzialità di questa poesia e anche Ernestina Pellegrini, nei profili tracciati dell'autrice, riconosce il tono prosciugato e franto di questa opera di

transizione. È vero che, come abbiamo avuto occasione di osservare, *Nel grembo dell'attimo* sembra chiudere una riflessione poetica di Virgillito per aprire la strada a qualcosa di estremamente diverso e in parte è così. Ma seguendo interamente l'itinerario poetico e, a specchio, quello critico e di traduzione, si evince il paradigma generativo della poesia di Virgillito, osservandone l'evoluzione ma anche i nuclei persistenti e la necessità di ricercare un viaggio iniziatico che troverà culmine nel canzoniere di *Incarnazioni del fuoco* (1991).

Nella raccolta del 1984 l'acqua emerge in una natura fiammeggiante e arsa dal fuoco, quasi sempre come elemento fonico che sovverte l'immobilità dell'attimo eterno. Sebbene si abbia la sensazione di aridità e di prigionia nel gorgo temporale che non dà tregua, l'acqua – che sia goccia, torrente, lago, mare o pioggia, acquazzone, temporale e perfino pianto – si fa strumento metamorfico in grado di liquefare, alchemicamente, l'oro sepolto della luce. Anche l'apparato verbale concorre a definire un movimento immersivo che tuttavia assume connotati terrificanti quando indica lo scivolare e lo sprofondare fino a marcire come foglia distorta o fino a «torcersi/ come la biscia d'acqua/ irresistibilmente/ attratta/ nel botro nero/ ardente/ di furiosi arcangeli/ sommersi»<sup>43</sup>. L'uso frequente di panorami distrutti o di azioni di rottura – «si sfonda la membrana»<sup>44</sup>, «va in crollo la scena»<sup>45</sup>, «si smembra [...] spalanca»<sup>46</sup>, «dilania/ piomba»<sup>47</sup>, «irrompi/ dilaghi»<sup>48</sup> – conferma il desiderio di metamorfosi che può avvenire solo dopo la deflagrazione dello *status* attuale in cui versa la condizione umana. L'acqua, agente di trasformazione al pari del fuoco – disinganna la forma per promuoverne un'altra in un cammino iniziatico che non ammette lo scarto, ma purificazione e mutamento radicale. Si ha la sensazione – avvalorata dalle numerose raffigurazioni di foglie cadenti, lacere, marcite – di essere alla presenza di una stagione che contempla la fine e l'inizio sigillati in un attimo che è l'eterno e dunque suggellando una circolarità temporale che porti al nuovo essere. Acqua e fuoco operano allora a questa metamorfosi sebbene l'azione dell'elemento liquido sia insediata al fondo e non in una superficie infuocata. Questo permette di osservare i mutamenti da due angolazioni opposte ma

---

<sup>43</sup> *S'allenta il giro* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, p. 24.

<sup>44</sup> *Pregghiera* in *ivi*, p. 16.

<sup>45</sup> *Movimenti 2.* in *ivi*, p. 18.

<sup>46</sup> *Nebbie* in *ivi*, p. 22.

<sup>47</sup> *La ruggine che arde* in *ivi*, p. 32.

<sup>48</sup> *Vorrei* in *ivi*, p. 74.

complementari tanto che non è possibile fare distinguo definitivi. Abbiamo così «grandinanti/ faville»<sup>49</sup>, «colata di ghiaccio»<sup>50</sup> e l'oro che goccia dagli alberi che tentano di far emergere gli arcani sepolti.

Ritroviamo l'evocazione dell'immagine marina, qui restituita nelle prime luci del giorno:

L'acqua batte  
lungo il lunghissimo lido  
la fronda delle conchiglie,  
l'ultimo abbaglio  
si liquefa nelle pupille è  
l'alba, la seconda  
luce il mattino  
delle negate disperazioni  
l'abisso delle stelle bendate  
nel congiungersi degli arcani.  
Dalla rena ci fissa  
per milioni e milioni di impercettibili  
sterili viventi specchi  
l'unico aspetto<sup>51</sup>

L'assenza della punteggiatura, lo spostamento dei versi, come abbiamo già ricordato più volte, risponde a un moto segreto del pensiero di Virgillito, reso anche a livello grafico. Questo si addice molto all'acqua, così come al fuoco, poiché se è pur vero che la scrittura di Virgillito può essere interpretata come la raffigurazione di una fiamma, risponde anche a una liquidità che muove dal fondo come un fiume carsico. Il mare torna anche in una delle poesie di chiusura:

La grinta delle nevi  
incombenti  
sulla griglia tenebra del pomeriggio,  
tutto quello che non è  
o non sembra  
e invade il mondo dal centro delle tue viscere  
o dagli opposti smerigli precipita  
irricoscibile  
mentre strepita il clackson, si appiglia  
ad allarmi di furgoni in corsa,  
da dove a dove, nel macinìo incongiunto,  
nel mare che ci inoltra, bambocci  
all'erta senza senso, senza

---

<sup>49</sup> *Inceneriscono rovi* in *ivi*, p. 41.

<sup>50</sup> *Una colata di ghiaccio* in *ivi*, p. 47.

<sup>51</sup> *Alba* in *ivi*, p. 28.



sapere a chi  
si apre  
la porta<sup>52</sup>

Anche in questa poesia sono presenti richiami alla contemporaneità che rendono quasi un effetto straniante nell'oscurità viscerale ove gli opposti precipitano e il mare è l'indistinto. Notiamo inoltre l'impianto citazionale sotteso ai versi come, in questo caso, il verbo smerigliare di chiara impronta montaliana.

Mare dunque come indifferenziato dove tutto si estende, «si protende l'acqua verde» e «tutto è prossimo/ a stendersi/ a compenetrarsi/ a ritornare alla veniente/ ora»<sup>53</sup>. Associato all'elemento marino troviamo ancora l'atmosfera metereologica legata alla pioggia e alla sua potenza distruttiva:

Piove  
    chiaro di fulmine  
sulle carcasse che muovono  
in vesti e impermeabili  
agli asfalti riluccicanti.  
Fantomatici balzi  
da una pozza all'altra  
    giroscopio di spettri  
    nelle raffiche  
e dentro  
cento bagliori di magnetizzanti  
    contatti  
centomila presenze che si contendono  
    il cielo.  
A mezzogiorno si svuotano secchie,  
    ha dato stop l'acquazzone:  
s'interna  
    il diluvio frenetico  
    arrotolio di nebulose  
    dura  
vivo sepolto<sup>54</sup>

L'azione purificatrice dell'acqua sembra cedere il passo alla violenza della pioggia, del temporale che inquieta in un'atmosfera elettrizzante, amplificandone il carattere ctonio e oscuro. Aspetto, quest'ultimo, che si lega alle acque morte e in putrefazione dell'Averno, ai gorgi dove abita Medusa, al «magma/ liquame»<sup>55</sup> ove

---

<sup>52</sup> *Nevi incombenti* in *ivi*, p. 83.

<sup>53</sup> *Si protende l'acqua verde* in *ivi*, p. 81.

<sup>54</sup> *Piove* in *ivi*, p. 87.

<sup>55</sup> *In un ingorgo di foglie* in *ivi*, p. 40.

si dissolve la spirale del tempo, dove «il buio rimane e la nebbia/ non alluccica/ la polpa il sugo madido, ma suoni/ di tarantole indemoniate/ le danze degli scheletri, di creature affamate»<sup>56</sup>. Le acque stagnanti e mortifere indicano un ristagno del tempo, un ingorgo, un ostacolo che non consente la piena metamorfosi. È ciò che l'acqua suggerisce nelle liriche di questa raccolta-ponte, dove il tempo è protagonista assoluto, e fa emergere un senso di incompiutezza e di fallimento latenti nell'andamento fonico/immaginale dei testi. Tuttavia questo aspetto che potrebbe essere considerato meramente negativo, allude a un vero e proprio viaggio iniziatico, attraverso paludi infernali e improvvisi voli paradisiaci, che già in questa raccolta vediamo suggeriti. Sebbene la scena vada in crollo e la natura arsa marcisca nelle acque stagnanti, il progetto resta in piedi, pur incompiuto come evidenzia la chiusa della raccolta:

L'incompiuto non ti dà  
    respiro  
nella ventata in finimondo sulla terrazza:  
dalle pietre insanguinate ti  
    seguita  
con più colpi ti spinge  
fino all'indistinto  
penetrare  
l'incompiuto ti stana  
ti marchia e contromarca  
ti costringe  
    a essere altro,  
impronta  
    appena  
affondata smorfia  
che si disfa e rifà  
in voraci orli d'aria che non prende  
    tinta<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> *Buio* in *ivi*, p. 61.

<sup>57</sup> *L'incompiuto* in *ivi*, p. 98.

### 3.3. Osmosi acquee: il doppio itinerario in *Incarnazioni del fuoco*

La vita che si rompe nei travasi  
secreti a te ho legata:  
quella che si dibatte in sé e par quasi  
non ti sappia, presenza soffocata.

Quando il tempo s'ingorga alle sue  
dighe  
la tua vicenda accordi alla sua  
immensa,  
ed affiori, memoria, più palese  
dall'oscura regione ove scendevi,  
come ora, al dopopioggia, si  
riaddensa  
il verde ai rami, ai muri il cinabrese.

Tutto ignoro di te fuor del messaggio  
muto che mi sostiene sulla via:  
se forma esisti o ubbia nella fumea  
d'un sogno t'alimenta  
la riviera che infebbra, torba, e  
scroscia  
incontro alla marea.

Nulla di te nel vacillar dell'ore  
bige o squarciare da un vampo di  
solfo  
fuori che il fischio del rimorchiatore  
che dalle brume approda al golfo.

(Eugenio Montale, *Delta*)

*Incarnazioni del fuoco*, come abbiamo visto, è il poema visionario di Virgillito, un racconto di fuoco, appunto, dove tutto si consuma e arde. Come può allora inserirsi fra questi testi l'elemento acqueo? In parte abbiamo già accennato alla natura bifida del canzoniere di Virgillito a specchio del suo percorso esistenziale dove si uniscono e disgiungono le due anime, quella della poetessa e quella del critico. Una bifocalità che si installa anche a livello tematico: allora al viaggio iniziatico attraverso il fuoco si pone in controcanto quello dell'acqua, che occupa per lo più la prima parte del canzoniere. Se la luminosità del testo divampa, dando l'impressione che proprio la parola poetica si faccia fiamma ardente, sotterraneo si insinua il procedere per acqua. Per questo forse si consolida una persistente presenza di acque sporche, acque ferme, stagnanti, acque di morte che inizialmente preludono a una condizione dolorosa e minacciosa, se pensiamo anche alla violenza delle acque atmosferiche – pioggia, uragani, tempeste – che tuttavia, congiunte al fuoco, rappresentano alchemicamente una purificazione e rinascita. Nell'alchimia, infatti,

materia sacra presente, come detto, sia nelle prose di María Zambrano sia nelle liriche di Virgillito, acqua e fuoco costituiscono la *coniunctio oppositorum* non solo a livello tematico ma anche tropico. Nella tetrade degli elementi, acqua e fuoco si oppongono essendo l'una principio femminile e l'altro principio maschile: il fuoco è principio di trasformazione e purificazione e altrettanto lo è l'acqua. Quest'ultima, essendo elemento primordiale, assume un'accezione diversa quando, almeno nella tradizione cristiana, si congiunge allo Spirito che è fuoco. Infatti l'atto battesimale assume in tal senso non solo un valore di benedizione ma anche un potere salvifico proprio quando lo Spirito discende sull'acqua e la feconda.

Tutte queste suggestioni vanno a costituire la materia del poema di *Incarnavazioni del fuoco* mostrando così un percorso bifido ma complementare. La presenza più significativa in questa raccolta è quella delle acque sotterranee, stagnanti, oscure e violente che troviamo metonimicamente in qualità di fiumi paludosi, stagni, risucchi, gorghi ma anche come pioggia scura e diluvi. Le acque siffatte, che Gaston Bachelard definisce acque pesanti, sono determinate da una marcata materialità. Quasi sempre le acque ferme sono introdotte da un'atmosfera putrida e oscura dove albergano animali che pertengono ai bestiari ctoni – blatte, scorpioni, cinghiali – che torneranno preponderatamente nelle poesie successive, soprattutto negli inediti:

Cieca  
sollevata dalle tue braccia  
sopra le negre acque  
della palude  
aspetto  
l'inconfessabile traccia  
dei cinghiali e delle  
fantasime  
La notte è diaccia  
le torce bruciano  
troppo  
blatte e scorpioni  
strisciano  
sulla riva – è questo  
ciò che chiedi? dove  
dove  
approda la nave  
nera  
il nero ramoscello  
dov'è l'oro  
il turchino  
dove il diaspro delle tue membra

disposte  
 pietra su pietra  
 massicciata di montagna  
 orrido mascherato  
 da nebbie a metà?  
 Non tornare indietro  
 ti seguirò come posso  
 come non voglio  
 (o voglio in altra forma)  
 ancora non so  
 camminare sola  
 appoggiarmi non so  
 se non all'ombra  
 alla tenebrosa assenza  
 della tua luce vera<sup>58</sup>

Il viaggio per acqua, sia essa mare o palude, è un τόπος ricorrente nella poesia di Virgillito, una sperimentazione degli inferni per poi ancorarsi alla sublimazione paradisiaca. La poesia presa in esame si apre con l'immagine della cecità totale dell'io che si addentra in una palude di acque nere (qui, come altrove, Virgillito utilizza «negre» probabilmente appellandosi all'etimologia latina – *niger, nigra, nigrum*), guidato dall'Altro, dove la fauna ctonia concorre a creare un'atmosfera terrificante. Il legame tra acqua e notte è presente in molte delle liriche di Virgillito; rifacendoci alle osservazioni di Bachelard notiamo come l'acqua sia

la sostanza che si presta meglio ai miscugli, la notte penetra le acque, intorbida il lago nelle sue profondità, impregna lo stagno. Talvolta la penetrazione è così profonda, così intima che, per l'immaginazione, lo stagno conserva in pieno giorno una parte di questa materia notturna, una parte di queste tenebre sostanziali. Si stinfalizza. Diventa la nera palude nella quale vivono uccelli mostruosi; [...] Questa *stinfalizzazione* non è, riteniamo, una mera metafora. Corrisponde a un tratto particolare dell'immaginazione melanconica.<sup>59</sup>

Nei testi di Virgillito la presenza ricorrente degli stagni e delle paludi mostra questa fecondazione oscura della notte per poi accendersi e divampare con le «canne» che sono «aguzze lame di fuoco»<sup>60</sup>. Virgillito stessa a proposito della figura di Arletta nella poesia di Montale osserva che la donna, legata al simbolismo dell'acqua è «figura di quell'Anima segreta votata alla malinconia, affascinata e

---

<sup>58</sup> *Cieca* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 53.

<sup>59</sup> Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, pp. 116-117.

<sup>60</sup> *Tornare indietro non si può* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 148.

impaurita dalla dissoluzione regressiva nella Notte materna»<sup>61</sup> a significare un saldo legame tra notte e acqua e dunque unite alla morte, come ben evidenzia ancora Bachelard, «l'acqua è notturna. Accanto a lei tutto tende alla morte. L'acqua comunica con tutte le potenze della notte e della morte»<sup>62</sup>.

La palude, in alcuni frangenti della raccolta, mostra l'impossibilità di «tornare indietro» ma anche di «andare avanti»<sup>63</sup>, a conferma di una materia non distruttiva ma coercitiva. Tornando alla poesia *Cieca* osserviamo come il nucleo centrale del testo sia affidato a una iterazione lessicale che a livello timbrico accentua l'andamento liquido del testo, che subisce un rallentamento stagnante per poi riacquistare forza nella chiusa finale con il camminare nella luce tenebrosa (ossimoro che si ritrova anche nei testi filosofici di Zambrano). Tale processo è rafforzato dalle consonanze e dalle allitterazioni e affiancato dall'insistente utilizzo di suoni labiali e dentali.

Un altro viaggio per acqua è narrato con l'immagine della traversata di una canoa su acque che non riposano mai, in un'inquietante fusione di lacrime e vomito:

Volente o nolente  
ripercorri il cammino  
forte  
dolente  
macero di lacrime e vomito  
Non dormono le acque nel  
fondo  
la canoa si svincola  
lesta  
nel gettito delle correnti  
Non puoi  
non vuoi insolcarti  
nel vortice tremendo  
devi guardare esplorare  
scostare  
i cardini pesanti  
sino  
al rombo dell'Etna  
trionfante<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Rina Sara Virgillito, *La luce di Montale*, p. 64.

<sup>62</sup> Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, p. 104.

<sup>63</sup> *Tornare indietro non si può* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 148.

<sup>64</sup> *Volente o dolente* in *ivi*, p. 54.

Canoa o nave o zattera, nessuna imbarcazione sembra resistere alla sferzata violenta della corrente d'acqua, del vortice provocato, in questa poesia in particolare, dal rombo profondo del vulcano. Un altro viaggio attraverso le acque oscure è rintracciabile in una poesia in cui lo sprofondamento nella terra corrisponde a una discesa nelle viscere dell'anima raffigurata come un oceano/luce, una catabasi che inseguiamo per tutto il canzoniere:

In mezzo a foglie rotte  
    marcite membra  
    di vipere e di morti  
    con le unghie e coi denti  
    affondo  
    nella terra  
    fino a te  
    oltre te  
portandoti nelle viscere  
    e in quella che chiamano anima  
    indissolubile da me  
    oggi  
da te indissolubile  
    dentro l'oceano/luce  
    l'onda senz'onda  
    il fuordaltempo  
    che ci attende  
    di là dal flusso  
dalla cenere<sup>65</sup>

L'opposizione di luce e acqua, qui resa con l'immagine dell'oceano, coincide con una congiunzione degli opposti, tanto che l'oceano non è *di* luce ma aderisce pienamente ad essa. Un'immagine accecante che si contrappone al marcio della terra, alle viscere oscure, agli animali ancora una volta appartenenti al regno notturno e infero. L'evasività semantica del testo qui non significa un rifiuto della descrizione della realtà quanto piuttosto l'aderire a un'interiorità entro cui accade l'evento. Esso si sviluppa in una atemporalità che collabora, assieme alla plurisemanticità dell'acqua e della luce, a definire l'azzeramento dei confini. La dissoluzione operata dall'acqua è definitiva poiché essa, come sostiene Bachelard riportando le parole di Huysmans, «ci insegna una perdita del nostro essere nella dispersione totale. Ciascun elemento possiede una propria dissoluzione: la terra ha la polvere, il fuoco, il fumo.

---

<sup>65</sup> *In mezzo a foglie rotte* in *ivi*, p. 73.

L'acqua dissolve nel modo più completo. Ci aiuta a morire totalmente»<sup>66</sup>. Tale dispersione porta anche a una macerazione, come suggerisce la seconda poesia della raccolta di Virgillito, che segna, alchemicamente, la fase iniziale di putrefazione:

Delirando  
incespicando  
fra il pianto biondo delle foglie  
illanguidite pronte  
a macerarsi  
nel fango, m'attento  
nelle nebbie fantasma che  
t'ingollano  
diventando gorgoglio sommosso  
nell'umido d'impalpabili  
gocce  
O liquefazione  
impossibile delle membra  
inammissibile  
raggiungerti dove sei  
fuori  
dentro,  
invivibile verità  
dei passi che istante  
su  
istante  
non conducono alla forma  
dove provvisorio ti levi  
sul terreno  
nell'aria<sup>67</sup>

Il testo è fortemente giocato a livello musicale come dimostra il «rincorrersi del gruppo fonico /go/ in “t'ingollano,” “gorgoglio,” e “gocce”»<sup>68</sup> e sulle allitterazioni, consonanze e assonanze a indicare una progressiva distillazione da pianto a goccia per poi sprofondare in una «liquefazione/ impossibile», mèta desiderata e ricercata come conferma il tono di invocazione della poesia. Il desiderio di unione con l'Amato, sempre accompagnato dalla vertigine del preservare la propria integrità – poi sempre fallita – è corroborato da una tensione verso l'andare oltre, suggerita dalla

---

<sup>66</sup> Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, p. 105.

<sup>67</sup> *Delirando* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 36.

<sup>68</sup> Greta Perletti, *Amor cognitio est: la parola poetica in Incarnazioni del fuoco di Rina Sara Virgillito* in ATTI 2003, p. 59.



citazione montaliana del verbo *incespicare*<sup>69</sup>. Il viaggio attraverso le nebbie paludose porta a una morte che sarà tuttavia una rinascita, poiché il simbolo dell'acqua, come altri, mantiene una doppia direzione; infatti

tutto ciò che vive sorge dall'acqua, al pari del sole, e torna ad immergersi la sera [...] Le acque nere della morte sono acque di vita, la morte con il suo freddo amplesso è il grembo materno, come il mare, che pur inghiottendo il sole, lo ridà alla luce traendolo dal suo grembo.<sup>70</sup>

Tale diplopia allora spiega la presenza di acque vive, seppur spesso ritratte nel loro lato oscuro, come fiumi, torrenti, laghi e mare. Quest'ultimo occupa un posto privilegiato in molte opere di Virgillito e nel canzoniere torna come luogo di nascita:

Dal mare di latte sorgi  
vergine Venere –  
affondiamo per ritrovarti  
per lunghi e lunghi  
flussi anellari  
per infiniti abissi  
d'oro  
permutandoci  
in pesci in acquatici fiori  
animali senza pelle  
né luce né ombra  
in ellittiche forme magnetiche  
senza e fuori conoscenza  
poi  
prima  
sempre  
nonsisadove e  
q u i  
nel momento senza resa<sup>71</sup>

La nascita di Venere, che dà il titolo alla poesia, non solo qui si fa *imago* di bellezza pura e vergine, ma con il richiamo al latte, e non alla spuma come vuol la tradizione, simboleggia il momento alchemico dell'*albedo* e dunque la creazione di una pietra bianca, pietra di luce che alcuni alchimisti consideravano punto di arrivo

---

<sup>69</sup> La citazione è un rimando alla poesia *Incespicare* presente in *Satura*: «Incespicare, incepparsi/ è necessario/ per destare la lingua/ dal suo torpore./ Ma la balbuzie non basta/ e se anche fa meno rumore/ è guasta lei pure. Così/ bisogna rassegnarsi/ a un mezzo parlare. Una volta/ qualcuno parlò per intero/ e fu incomprensibile. Certo/ credeva di essere l'ultimo/ parlante. Invece è accaduto/ che tutti ancora parlano/ e il mondo/ da allora è muto» in Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, p. 368.

<sup>70</sup> Carl Gustav Jung, *Simboli della trasformazione* in *Opere*, V, Bollati Boringhieri, Torino 1970, p. 219.

<sup>71</sup> *Nascita di Venere I.* in Rina Sara Virgillito, *Incarnezioni del fuoco*, p. 88.

dell'intero processo. Qui il bianco del latte prelude a una serie di mutamenti che non sono semplici metamorfosi ma vere e proprie permutazioni in animali, fiori e anche in esplosive luci. La nascita accade spontanea nel suo affondare e riemergere, senza tempo né luogo precisi come riferiscono i versi finali in una *climax* temporale e spaziale che sovverte ogni gerarchia. Altrove invece «inattigibile/ l'acqua» viene raggiunta dall'anima/ombra che assale «i profondi mari» che più le somigliano, inabissandosi dove «è impotente il pianto/ delle mie labbra»<sup>72</sup>. Le acque sono allora mosse dalla marea «che imperla/ i crepuscoli ed è schiava/ alla luna»<sup>73</sup> o da una «argentea/ marea»<sup>74</sup>. Così anche la violenza delle acque celesti provoca dei mutamenti radicali:

La pioggia  
 inturgida i vetri  
 (o è il tuo fiato a mozzafiato?)  
 Distruggi la tua opera, se puoi,  
 o avviminala  
     dentro la mia forma  
     sino a farla  
         altra,  
     altri sentieri di  
     amfesibene  
     di anelli lambenti la fossa  
 che mi traversa<sup>75</sup>

La distruzione causata dalla pioggia è qui legata al serpente bicefalo, nato dalle gocce di sangue di Medusa cadute sulla sabbia del deserto libico – come narra la mitologia<sup>76</sup> – che segna un doppio sentiero nell'io poetico a indicare una diplopia che torna sempre nei testi di Virgillito. La pioggia si ripropone poi come segno di fecondità in un'altra poesia dove l'*incipit* di un frammento di Alceo ad esergo già iscrive il testo in una dimensione di rovesciamento – «ὕει μὲν ὁ Ζεῦς/ [...] / κάββαλλε τὸν χεῖμων'»<sup>77</sup> – e che nella poesia di Virgillito prelude al crollo della realtà costituita:

---

<sup>72</sup> *Ti fai ombra, mia anima in ivi*, p. 114.

<sup>73</sup> *Sere d'estate* in *ivi*, 147.

<sup>74</sup> *In ugual forma* in *ivi*, p. 204.

<sup>75</sup> *Pioggia* in *ivi*, p. 76.

<sup>76</sup> Qui nel testo troviamo amfebisene e non anfesibene come dovrebbe essere.

<sup>77</sup> «fa piovere Zeus, / [...] / rovescia fuori la tempesta». Alceo, *frammento* 338V.

Crollando tutti i velari  
 rimani  
 nella tua  
 essenza  
 spandi nell'infinita  
 tenerezza dei cieli  
 la tua fecondità  
 che  
 piove  
 fino all'ultimo rigagnolo dentro  
 l'alveo gemente<sup>78</sup>

La violenza della tempesta porta alla purificazione dell'acqua stessa e dell'essere che si fa da essa guidare. Infatti dai «possenti rombi d'acquazzone»<sup>79</sup> arrivano poi «gli spruzzi iridescenti/ delle mattutine acque»<sup>80</sup> e il «pioviscolo mima/ le acque dell'Eden»<sup>81</sup>: dal marcio e fetido infero alla purezza cristallina, da oscurità a luce fino al congiungimento degli opposti in una «tempesta/ di scaglie luminose»<sup>82</sup>.

Facendo un passo indietro vediamo che a specchio del movimento di acque stagnanti e torbide, si situano anche le ibridazioni con la terra: fanghi, poltiglie e poi anche i liquami, sudori per poi giungere successivamente all'immagine del sangue, di cui parleremo nei paragrafi successivi. Nella poesia scritta osservando la Cappella Sistina dove Virgillito si recava spesso quasi fosse un pellegrinaggio, dedica i versi alla creazione di Adamo:

Hai distrutto il mondo e  
 nella folgore  
 lo hai pietra su pietra  
 rilevato  
 Gli uomini ti riconoscono  
 nel loro viso  
 sozzo di fango e di seme  
 mischiato a sudore  
 la terra affamata chiede  
 le tue membra  
 per farne poltiglia  
 vitale  
 che in eterno  
 in eterno diventa  
 albero<sup>83</sup>

---

<sup>78</sup> *Pioggia di settembre* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 155.

<sup>79</sup> *Se si sta attenti giungono* in ivi, p. 162.

<sup>80</sup> *Mattinata romana* in ivi, p. 170.

<sup>81</sup> *Già s'arrischia il richiamo* in ivi, p. 171.

<sup>82</sup> *Frammenti* in ivi, p. 197.

<sup>83</sup> *Adamo (Cappella Sistina)* in ivi, p. 115.

Adamo, primo uomo, era unito alla donna come albero eterno, come unica forma androgina, indistinta nel brodo primordiale e desideroso di avere qualcosa al di fuori di sé. Come ha osservato Ernestina Pellegrini, «l'assoluto, nella poesia della Virgillito, è una verità paradossale, come nell'ultimo canto del *Paradiso*. [...] C'è una continua tensione alla totalità, il desiderio di andare al di là delle separazioni, quando l'amore è vissuto come compenetrazione finale, nell'annientamento delle barriere tra l'uno e l'altro»<sup>84</sup>. Sebbene l'acqua sia trasposta in una veste semiliquida e impastata con la terra, ha tuttavia una funzione vitale così come il «pozzo/bituminoso di/ spurghi astrali»<sup>85</sup> adempie alla funzione distruttiva e metamorfica o la broda all'interno del bollitoio delle streghe o «l'acquamorta il ciclone/ il diluvio dei sensi» poiché «nulla finisce o incomincia»<sup>86</sup> in un ciclicità dolorosa.

Il carattere putrido dell'acqua o dell'acqua unita alla terra si fa ancora più complesso quando si lega ai rituali di liquefazione nel bollitoio delle streghe che «all'impazzata/ schiumacchia/ [...]/ broda di schizzi»<sup>87</sup>, bollitoio che rappresenta non solo la stregoneria o l'alchimia ma anche la fucina del laboratorio poetico. Tutte le liquefazioni sono raccolte nella sacra coppa o nel «crogiuolo liquefatto», di montaliana memoria, da cui è «sprigionato il/ rutilante metallo» fino al formarsi di piccole particole luminose.

La liquefazione per eccellenza è quella del sangue che nelle liriche di *Incarnezioni del fuoco* compare frequentemente quale simbolo vitale e feroce insieme.

---

<sup>84</sup> Ernestina Pellegrini, *Introduzione* in *ivi*, p. 27.

<sup>85</sup> *Pozzo* in *ivi*, p. 133.

<sup>86</sup> *Non pensate* in *ivi*, p. 218.

<sup>87</sup> *All'impazzata* in *ivi*, p. 185.

### 3.3.1. Un'estasi di sangue

El costato nutriva e l'anima si trasformava nel sangue, non vedeva altro che sangue, non gustava altro che sangue, non sentiva altro che sangue, non pensava altro che di sangue, non parlava e non poteva pensare se non di sangue.

(Maria Maddalena de' Pazzi, *Le parole dell'estasi*)

L'elemento liquido più ricorrente in *Incarnavazioni del fuoco* è, dunque, il sangue. Esso appare sin da subito nelle prime liriche del canzoniere per poi chiuderlo nella penultima poesia. Questo ne conferma l'eccellenza e la preziosità. Abbiamo visto come il sangue nella tradizione evangelica e mistica abbia un'importanza fondamentale, il sangue prezioso di Cristo si fa bevanda di salvezza. Nell'opera di Virgillito oltre a queste suggestioni abbiamo le influenze del pensiero alchemico, filtrato dalla lettura del commento junghiano alla simbologia della grande opera ove il sangue rimanda indubbiamente alla fase culminante, ovvero la *rubedo*. Non solo per il colore rosso che li accomuna ma anche per la preziosità di quello che è l'elemento vitale per eccellenza insieme all'acqua pura. Il sangue compare, per la prima volta nelle *Incarnavazioni*, in una poesia che si fa benedizione dell'amato:

Benedetto  
il Dio che t'ha creato  
    il ventre che t'ha  
        imprigionato  
accarezzato  
espulso  
    all'ingordigia del mondo  
    benedette le dita  
        che mi sfiorano il sangue  
            invisibile  
        le visibili onde che  
        mi onduli fino al viso  
benedetta la voce  
    con che suggi e  
        distruggi,  
    la melma che t'impiastricci al piede  
        la pietra  
            che troppo ti somiglia

rupe d'Oriente – e al dosso  
il sole ti  
monta,  
lucido, e ti scarmiglia<sup>88</sup>

Vediamo, oltre alla dialettica del visibile e dell'invisibile, all'azione della luce solare che sovverte ciò che tocca, una forte connessione tra il sangue e la nascita di una presenza imprigionata nel ventre quasi fosse l'io poetico stesso a partorirla con un moto di espulsione a cui Virgillito farà più volte riferimento. Il sangue, inoltre, sembra effondere un'insaziabile sensualità che si lega alle successive azioni della voce e del sole. Le anafore (benedetto, benedette, benedetta) e le consonanze (creato, imprigionato, accarezzato; invisibile, visibili; suggi, distruggi; somiglia, scarmiglia) concorrono a creare un effetto musicale che giustifica il tono di preghiera/benedizione dell'Amato. Il «sangue/invisibile» si fa tangibile in onde; è il momento della *rubedo*.

Così come nella penultima poesia il momento estatico e l'erotismo della fusione è letto attraverso la dialettica tra fuoco e sangue:

Entro nella tua  
verità  
fino al limite ultimo  
delle ore  
e oltre –  
di tutto spoglia  
se non  
della vita –  
non più mia –  
entro nel gemito  
delle membra  
di fuoco e di  
sangue

non altro suono se non  
le inudibili sfere  
eternamente libere  
nel moto senza vano

Nella voragine di  
esseri insaziabili  
luce  
vivente  
palpitiamo

---

<sup>88</sup> *Benedetto il Dio che t'ha creato* in *ivi*, p. 42.

aldilà di ogni lacero  
velo  
agonia della mente<sup>89</sup>

Vediamo come, a conclusione del grande poema delle *Incarnavazioni*, il sangue diventi, al pari del fuoco, *imago* di un'estasi consumata. Provando a seguire linearmente il filo rosso del sangue in questo poema a stazioni, ritroviamo l'elemento in una poesia che fa esplicito riferimento alla mistica e alle sante visionarie e il sangue appare in apertura del testo lirico:

Dal tuo negro sangue  
infetta  
principe degli abissi  
contamino col sudore  
degli occhi  
le lunghe foglie che  
divinghiano dai vasi  
nel chiostro dei Carmini  
(non Santa Teresa  
in sagrestia ma  
Santa Maria Maddalena de' Pazzi  
altra visionaria  
riguarda al cielo madido  
chiusa da ogni parte)  
Da lungi  
ritorci foglie e sterpi  
cadaverici  
presenza insostenibile  
sole sepolto  
appari  
nell'ultimo fantasmatico  
sterminò di razzi  
per mille toni ripiombanti  
in Arno  
nella notte di San Giovanni<sup>90</sup>

L'azione infettante del «negro sangue» contaminato col sudore descrive l'estasi dell'io facendo esplicito riferimento alle visioni di Santa Maria Maddalena de'Pazzi nel chiostro di Santa Maria del Carmine a Firenze. Nei racconti visionari della santa

tutti i sensi sono impegnati strenuamente in questa immersione totale nel sangue divino, succhiato, sentito, veduto, gustato. Il processo di identificazione e di annullamento nel corpo di Dio passa attraverso (è termine della santa fiorentina) una

---

<sup>89</sup> *Entro nella tua verità* in ivi, p. 236.

<sup>90</sup> *Verso la notte di San Giovanni* in ivi, p. 47.

«infusione», uno smembramento della sua carne dalla quale tutti i sensi («sentimenti») vengono assorbiti nel divino corpo.<sup>91</sup>

Nella poesia di Virgillito *nigredo* e *rubedo* si uniscono per tentare la narrazione di un evento insostenibile. Il sangue, spesso vicino al fuoco nelle poesie di Virgillito, si fa anche trasfigurazione dei grappoli d'uva pesticciati in un torrido solstizio d'estate quando «ti conduce/ ai grappoli al mosto/ la torchia/ purpurea il sangue che batte/ il giro di boa/ il ritorno». Anche in questa poesia al rosso si unisce un «nero folgorante»<sup>92</sup> esplicitando così persino nell'uso dei colori un viaggio mistico e alchemico. Poco più avanti, invece, abbiamo una poesia dove torna la descrizione estatica dell'incontro con l'Amato, giocato, foneticamente, sul suono sibilante del fonema /s/ e sull'immagine violenta del rombo, dei vortici del fiume. Una lotta violenta, di desiderio e di ripugnanza verso colui che non dà tregua e contemporaneamente non si lascia trovare:

Assediante o  
    assediata  
non so:  
Ascolto il rombo  
    dei tam-tam  
nel giro del fiume sotterraneo  
    nei vortici di battente  
        sangue  
Assassinare non si può  
    chi è già  
        fuor d'ogni posta  
morto alle tue battaglie  
risorto in altri luoghi forse, non  
    nell'apparenza che mi muove  
        ai cieli alle ombre  
            agli atti senza pace<sup>93</sup>

Il sangue qui rappresenta la furia dell'assedio mentre altrove sarà traccia della presenza dell'Altro: «ti sprigioni/ dai tronchi contorti/ percossi d'oro/ che ti cercano,/ora,/ nel vuoto delle forme/ mozze/ nelle immagini torbide/ di malnascenti nebbie, dentro/ gli andirivieni del cervello/ o altrove/ dove eserciti il tuo potere»<sup>94</sup>. Il

---

<sup>91</sup> Piero Camporesi, *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, prefazione di Michel Pastoureau, Il Saggiatore, Milano 2017, p. 90.

<sup>92</sup> *21 giugno* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, p. 50.

<sup>93</sup> *Assediante o assediata* in ivi, p. 58.

<sup>94</sup> *Ai giardini* in ivi, p. 81.



sangue come flusso è colore del cammino nel sole. Vediamo come questo elemento liquido, così prezioso e sacro, sia sempre vertiginosamente attratto dalla marcescenza del basso come dalla purità dell'alto, due tensioni che vengono esplicitate molto chiaramente nella poesia di Virgillito. La simbologia del sangue si rende ancora più significativa quando essa si distilla nell'immagine della goccia, carica di una forte sensualità ed erotismo che nel flusso invece cede il posto all'idea del dissetarsi. La goccia, pur non dissetando, nutre e si fa microcosmo in cui tentare la narrazione inenarrabile. Così come nel bollitoio schiumacchiante che abbiamo ricordato il rito, stregonesco e segreto, al limite del sacro, nella brodaglia impazzita «si buttano uno per uno/ i rubini nel giro/ stretto/ che succhia che risollewa/ gocce a nuvoli del tuo/ sangue rovente/ senza macchia»<sup>95</sup>. In questi versi assistiamo non solo alla fusione dallo stato solido a liquido ma anche all'evaporazione del liquido incendiato e puro. Siamo nella seconda parte, quasi finale, della raccolta dove sempre di più si tentano gli alfabeti dell'estasi, pur non tacendo l'oscurità putrida e impura da cui era partito il viaggio spirituale dell'io che subisce una violenta, se pur desiderata, metamorfosi. Non è possibile tradurre in parole l'evento mistico, l'attesa di altri messaggi è delusa poiché essi sono dirottati altrove e quelli che giungono sono «strappati/ macchiati d'acqua e di sangue»<sup>96</sup>. In questo passo i due elementi liquidi non purificano e non lavano via le lordure, non sono neanche elevati a simboli salvifici; indicano piuttosto l'impossibilità di tradurre il linguaggio dell'Altro. È lui che vince l'assedio:

Vinci  
 con più dolci vincoli  
 il tuo assedio  
 ormai non ti so più  
 rinnegare  
 mi segni  
 mi sciogli  
 nel turbinoso volto  
 della notte  
 Alza il velario  
 se puoi,  
 nel sudario sanguinante  
 imprimi  
 il suggello delle tue rose<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> *All'impazzata* in *ivi*, p. 185.

<sup>96</sup> *Rami rampanti* in *ivi*, p. 188.

<sup>97</sup> *Vinci* in *ivi*, p. 198.

Lo spostamento grafico dei versi così come l'insistenza sui gruppi fonici /vi/ e /ci/, il "mi" posto in anafora, la consonanza di "velario" con "sudario" e in chiusura della poesia l'allitterazione tra "se – su – sa – su – se", che mima anche una certa specularità, segnalano l'azione vincente, definitiva, dell'Altro sull'Amata che desidera una fusione tale da essere suggellata nel sangue di lui. Se ignorassimo il contesto storico in cui è stata scritta la poesia, penseremmo di essere di fronte a un testo della grande tradizione delle mistiche, della sante «che vivevano in un patto di sangue col loro Signore celeste ne subivano le conseguenze fino al delirio»<sup>98</sup>. L'inseguimento dell'altro avviene attraverso le parole, consumate in un delirio ardente, in un desiderio non solo di essere possedute ma di possedere, di seppellire in sé quel *verbum* come il chicco di grano che diverrà poi spiga d'oro:

Inseguirti con le parole –  
 Tu  
 il Verbo –  
 sotterrarti  
 in suoni spiaccicarti  
 in segni  
 insensati, marea  
 tu del sangue, rovente  
 lama nelle fucine che il silenzio  
 finge inattive?<sup>99</sup>

La metafora della fucina, come quella del vulcano o del bollitoio, è frequente nelle poesie di Virgillito – come nelle liriche di Emily Dickinson – e sebbene il silenzio occulti l'evento interiore, la lama rovente, la marea del sangue emergono con forza fino ad impregnare l'io, l'aria, come leggiamo in una poesia:

Pregna di te  
 l'aria si dissolve in  
 luce in  
 denso sfoglio di latte  
 di sangue  
 Nell'unico nulla  
 ci fondiamo  
 due in uno una sola  
 tenerezza d'inesistenti  
 perle disfatte<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Piero Camporesi, *Il sugo della vita*, p. 95.

<sup>99</sup> *Inseguirti con le parole* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 225.

<sup>100</sup> *Pregna di te* in *ivi*, p. 101.

Abbiamo già sviscerato la dialettica tra luce e acqua, puntualizzando il fatto che questi due elementi sono sì complementari ma anche opposti eppure utilizzano lo stesso bacino semantico fino a alternarsi drammaticamente sulla scena. Anche sangue e luce instaurano, soprattutto in questa seconda stagione della poesia di Virgillito, un rapporto osmotico così come il sangue e il latte. Nel testo preso in esame vediamo come il principale movimento sia proprio quello della liquefazione, della dissolvenza, della fusione e dello sfogliare, pertanto sangue e latte sono elementi dissolutori sebbene questo non significhi la distruzione dell'io ma la ricerca di un contatto estremo con l'Altro fino al raggiungimento di una vera e propria estasi:

Sono la terra che hai  
 fecondato  
 vagliato  
 arato  
 sono tua carne e tuo sangue  
 Fra i due respiri  
 l'alito  
 dell'immortalità  
 fra le due bocche  
 il tempo  
 l'eternità,  
 fra tenerissime palme  
 si disfa l'immagine  
 si rifà  
 l'unica  
 inafferrabile  
 essenza  
 della tua  
 della nostra  
 umanità<sup>101</sup>

Sebbene inizialmente l'Amata si identifichi come terra, dunque materia primordiale, oggetto delle azioni dell'Amato, affermerà anche di essere carne e sangue di colui che l'ha fecondata. Da due a uno, la fusione androgina che fa di due respiri un alito immortale, disfacendo e ricomponendo un'immagine unica, un'essenza ineffabile. Lo stesso accade in una delle prime poesie della raccolta dove nell'«amalgama/totale» la fusione dei due sembra non poter accadere: «non/ riesce non può riuscire/ restano là/ l'un dall'altro differenti/ unirli -/ uno uguale a due più

---

<sup>101</sup> *L'estasi* in *ivi*, p. 106.

due -/ non si può». L'unione dei due può avvenire «forse nel solo regno/ invisibile/ intangibile ora/ disumano -»; l'io si domanda allora come sia possibile «rinunciare al potente/ alito della terra/ finché cola latte e sangue/ finché corpo contro corpo serra»<sup>102</sup>. Latte e sangue, due sostanze che insieme al miele e all'acqua stillano, facendo rinascere l'amata. Come si legge ancora in Maria Maddalena de' Pazzi: discende dagli occhi a noi invisibili «un distillamento abbondantissimo [...] a modo di un licore, come diremo noi, di latte e sangue, e con grande influsso giù al basso. Infondendosi e rinfondendosi ne fa nascere due fonti: una di latte e una di sangue»<sup>103</sup>.

La poesia di Virgillito procede con una citazione da Dickinson:

Di salsedine è grezza  
 la coppa  
 il mio mare non ti cede  
 in altro mare  
 altro oceano  
 scenderemo a dissolverci  
 in eterno  
 insieme<sup>104</sup>

I versi rimandano a una delle poesie più celebri da lei stessa tradotti, un testo dove il mare è l'eterno:

As if the Sea should part  
 And show a further Sea –  
 And that – a further Sea –  
 But a presumption be –

Come se il mare si spartisse  
 mostrando un altro mare –  
 e questo – un altro – e tutti e tre  
 presagio appena fossero –

Of Periods of Seas –  
 Unvisited of Shores –  
 Themselves the Verge of Seas to be –  
 Eternity – is Those –

d'una serie di mari –  
 inviolati da spiagge  
 per esser loro ai mari la riva –  
 questa è – l'eternità<sup>105</sup>

Siamo di fronte allora a una poesia potente che fa dell'acqua e del sangue un distillato sublime in grado non solo di rinnovare l'io ma di adempiere a una unione, una congiunzione degli opposti che, a specchio di quella alchemica ove il principio femminile e maschile sono fusi insieme, anche qui, nonostante le incessanti,

<sup>102</sup> *Dentro il cristallo fluorescente* in ivi, p. 60.

<sup>103</sup> Santa Maria Maddalena de' Pazzi, *Le parole dell'estasi*, p. 152.

<sup>104</sup> *Dentro il cristallo fluorescente* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 60.

<sup>105</sup> Emily Dickinson, *Poesie*, pp. 88-89.

interminabili lotte, i due amanti celesti si fonderanno in un unico essere androgino. Il sangue, come il fuoco, concorre a compiere questo atto fusionale che viene suggellato in una poesia ove l'amore, l'eros è la via gnostica di un cammino mistico-alchemico. L'abbandono estatico comporta una perdita, qui vista attraverso il dissanguamento di luce, i due amanti si congiungono, indistintamente, in una fecondazione di sangue e di luce:

[...]  
Apri  
la porta,  
l'Amato è l'Amata, senza  
vita senza più morte  
sposati gli ultimi petali si  
dissanguano di luce<sup>106</sup>

Abbiamo già commentato questa poesia nel capitolo sulla luce nelle opere di Virgillito ma preme ricordare la chiusa di tale testo per sancire il percorso attraverso il *fil rouge* del sangue all'interno di questo canzoniere pieno d'estasi vedendo a specchio di questi versi quelli di San Giovanni della Croce quando scrive "O notte che hai congiunto/ L'Amato con l'amata,/ l'amata nell'Amato trasformata!" in una completa metamorfosi dei due nell'Uno.

#### **3.4. La goccia d'acqua nella roccia: il momento contemplativo**

Water, is taught by thirst.

(Emily Dickinson, *Poems*)

Il titolo dell'ultima raccolta edita da Sara Virgillito, *L'albero di luce*, sembra non contemplare la presenza di altri elementi poiché tutto appare incastonarsi in una pietrificazione di luce. In realtà, sin dalla prima lirica della raccolta, questa ipotesi viene contraddetta poiché mostra un panorama di acque e di luce che si mantiene intatto fino alla fine. Se è forte l'invito a dimenticare le forme della realtà, in una deflagrazione totale di luce, si asserisce anche l'impossibilità di trovare sponde che stiano a protezione e «altra acqua cangiante/ sibilante accecante»<sup>107</sup> si diffonde in un innamoramento abbacinante. Tuttavia la rottura dei confini è turbata dal «gorgoglio

---

<sup>106</sup> *Plenilunio di primavera* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, p. 103.

<sup>107</sup> *Diménticati, luce* in Rina Sara Virgillito, *L'albero di luce*, p. 13.

dell'acqua/ che si slaccia dal torbido, ribùlica/ risplende/ nel segno della Madre, che ci nutre»<sup>108</sup>. L'acqua appare come elemento metamorfico, che risveglia le profondità, le viscere dell'essere con un'azione non tanto visiva quando uditiva, poiché appartiene alle zone ancestrali della vita, a un prima che vede l'uomo cieco.

E se gli angeli, con le loro voci intermittenti, tentano di farsi tangibili al tocco dell'io che si ritrova, dopo la lotta infernale delle *Incarnazioni*, in una luce paradisiaca tuttavia essa, congiunta all'acqua, mostra la potenza disgregante:

La luce mi  
traversa  
come flusso candente  
inaudibile  
fracasso d'acque  
dirompenti –  
cristallo nelle buche  
fra sasso e  
sasso  
del torrente –  
la  
luce mi  
traveste  
intoccabile  
  
vana  
se non sei grembo  
del mio grembo  
tu  
che le strettoie  
liberi,  
se  
non  
divento  
luce/tenebra, luna/sole  
e in fòlgore  
all'insù m'inabisso<sup>109</sup>

La narrazione è qui affidata a una sincopata reiterazione di sostantivi e aggettivi e dalla quasi assenza dei verbi, come se l'azione fosse ancillare rispetto alle proposizioni nominali. La sottrazione di una parte portante dell'enunciazione, sebbene sia presente qualche forma verbale, consente di ipotizzare uno sviluppo fluido del testo non attraverso rigide concatenazioni verbali ma per associazioni immaginali potentissime. Questo procedimento si avvale, a livello puramente

---

<sup>108</sup> *La luce t'invischia e ti ribatte* in *ivi*, p. 17.

<sup>109</sup> *Grembo del mio grembo* in *ivi*, p. 25.

figurativo, delle immagini di acqua e luce, le quali, congiungendosi, mostrano la potenza della parola: l'io è attraversato da una luce abbagliante mentre l'aggettivo «inaudibile» potrebbe essere associato – data l'assenza di punteggiatura ereditata in un certo senso dalla profonda frequentazione della poesia di Emily Dickinson – sia al «flusso candente» di luce, per sinestesia, sia al «fracasso d'acque/ dirompenti», per ossimoro. Tuttavia, in un caso o nell'altro, tale accostamento conferma la violenza dell'evento, dell'incontro con l'altro che avviene nell'interiorità altrimenti sarebbero e il desiderio di fusione viene qui considerato come un reinfetamento nel grembo materno che porti allora alla coincidenza tra luce e tenebra, tra luna e sole fino all'inabissamento verso l'alto che è uno dei movimenti più frequenti nella poesia di Virgillito. L'oro che l'io porta sepolto in sé è pronto ad erompere, quale forza primordiale, e lo fa sollecitato dalle pratiche alchemiche che ancora sono fortemente presenti in quest'ultima stagione della poesia di Virgillito. Vediamo infatti i quattro elementi cosmici – sebbene l'aria sia sostituita dalla tenebra – congiungersi e disgiungersi per creare il nuovo essere. L'oro, metallo prezioso ottenuto attraverso la sapienza alchemica, si liquefa nell'incavo, nel grembo per poi stillare anche attraverso una veste celestiale:

Al tuo dolcissimo  
 fare  
 m'arrendo,  
 tu che ardendo  
 liquefatto  
 oro  
 nel tuo cavo invisibile ti  
 sperperi

Oro nevica  
 celeste  
 da lontani picchi  
 da acque che  
 in nebbie  
 in nuove stille  
 si moltiplicano<sup>110</sup>

Lo stillare dell'acqua, come lo zampillare del sangue sono entrambi figure ricorrenti nella poesia di Virgillito per mostrare non soltanto l'eternità dell'attimo ma

---

<sup>110</sup> *Oro* in *ivi*, p. 51.

anche il suo protrarsi. Si ripresenta inoltre la retorica della violenza dell'elemento acquatico soprattutto quando esso si connota come mare/marea:

Mi attanagli e intorcini  
mi stordisci  
nei tuoi sonagli  
m'arrendi,  
mio salvatore e  
precursore  
di abissi senza senso  
se non il tuo,  
donando e  
ripigliando  
avido  
grembo di fumi e  
umori  
non deperibili  
tu  
che scompagini  
le membra  
inghiotti  
maree, le murate  
scosciendi  
e il germe della terra  
ostinato protendi  
al cielo<sup>111</sup>

Il titolo della lirica, *Kama*, si rivolge alla divinità del desiderio e dell'amore, qui raffigurata attraverso un apparato verbale estremamente violento come si evince dai versi iniziali e dalla presenza delle maree che simboleggiano allora, non solo la violenza dell'acqua, ma anche il suo legame con il desiderio erotico. Come ricorda Bachelard, la funzione sessuale di un corso d'acqua

è quella di evocare la nudità femminile. [...] L'acqua, d'altra parte, evoca la nudità *naturale*, la nudità che può conservare una certa innocenza. Nel regno dell'immaginazione, gli esseri veramente nudi, dalle forme prive di qualsiasi vello, emergono sempre da un oceano.<sup>112</sup>

Anche ne *L'albero di luce*, all'acqua e all'elemento luminoso, è legato il simbolo del sangue che compare come seme durissimo:

---

<sup>111</sup> *Kama* in *ivi*, p. 45.

<sup>112</sup> Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, p. 35.



Pianta  
 ferita da fulmini  
     a schianto  
 non dirottabili  
     rupe viva  
         plurivalente  
         dura  
 durissima  
     semenza del  
     sangue  
         in sussulto  
 genesiaco,  
     gioia  
 immaterica  
         densa  
 che nella straripante  
     prigione  
     al centro  
         t'apri e  
         ti spendi<sup>113</sup>

La semenza, di dantesca memoria, qui appartiene al sangue che è legato altresì alla primordiale materia della creazione e fornisce alla pianta che viene schiantata dai fulmini una plurivalenza che possa così condurla a una vera metamorfosi. Le immagini della nascita, della crescita, del reinfetamento nel grembo della terra tornano frequentemente nella raccolta, così come avverrà per le poesie rimaste inedite a lungo. Vediamo come a questo tema così reiterato si colleghi non solo la luce ma anche il sangue:

La luce del tuo sangue  
     la morte nell'oro che  
     cresciamo  
 al pallore del giorno  
     nel battibecco dei gioielli  
     sulle membra  
     madide  
         nel lume che  
         vacilla  
         si spegne...<sup>114</sup>

L'atmosfera bizantina della lirica mostra l'immagine della crescita che può avvenire solo dopo la morte nell'oro. Così il sangue rinnova il proprio valore prezioso, nutritivo, dissetante e si rafforza il desiderio di «penetrare sempre più a

---

<sup>113</sup> *Pianta ferita da fulmini* in Rina Sara Virgillito, *L'albero di luce*, p. 44.

<sup>114</sup> *Notturmo indiano* in *ivi*, p. 46.

fondo nella “cosmografia interiore del corpo umano”, nelle viscere segrete della “fabbrica” del corpo umano per contemplare l’ “abisso di meraviglie”»<sup>115</sup>. La liquefazione dei metalli da cui nasce l’oro, luce del sangue, prevede una morte definitiva per l’io ma essa prelude sempre a una nuova rinascita. E la morte, ne *L’albero di luce*, oltre a farsi esplicita nella semantica della luce, troviamo invece anche l’acqua dell’oceano:

Morte tremenda  
Morte sorella  
scalpicci guasti sémini  
girandole crudeli  
sparisci  
(per ora)

Nel fondo dell’oceano  
in mischio  
di coralli di corrosi  
resti,  
da creature acquatiche in  
perpetuo  
moto trafitti,  
s’incrocicchiano i due  
scheletri  
in uno  
avvinti<sup>116</sup>

Ad esergo della poesia, Virgillito pone un’iscrizione presente nella Chiesa di San Marco a Firenze - «... ne disiunctus locus ossa separet/ quorum in vita animos coniunxit Amor» – a testimonianza di un legame che supera la morte stessa. Una morte che qui è concepita nei suoi tratti oscuri e luminosi, terribili e benevoli; la visione della morte per acqua che tutto dissolve, che cancella i confini e trafigge gli esseri viventi e sembra non lasciare possibilità di scampo.

In questa ultima raccolta edita, dunque, l’elemento acquatico non ha la stessa valenza che aveva assunto nel grande canzoniere delle *Incarnavazioni*. Se lì il viaggio iniziatico contemplava la resa alle visioni terrificanti del mondo sotterraneo, simile all’*Inferno* descritto da Dante, primo dei maestri, da cui trae origine la forza espressiva e le immagini legate alle acque fetide, stagnanti, mosse soltanto da fetidi samba e da presenze inquietanti, qui, ne *L’albero di luce*, l’acqua appare, distillata in

---

<sup>115</sup> Piero Camporesi, *Il sugo della vita*, p. 77.

<sup>116</sup> *Nel fondo dell’oceano* in Rina Sara Virgillito, *L’albero di luce*, p. 32.

una goccia, gioca con i riflessi cangianti della luce in una forte vena impressionistica sebbene la realtà di cui narra l'io poetico è quella che risponde a una cosmografia dell'interiorità.

A lungo, molto del lavoro di Virgillito è rimasto sepolto nella fucina della creazione poetica, conservata presso l'Archivio a Firenze. Lì tra i manoscritti di testi rivisitati, rivisti, corretti, scartati e rimaneggiati, abbiamo trovato una lunga serie di inediti: non soltanto poesie ma anche schizzi di disegni, prose – poche ma importanti – e numerose traduzioni. Al mutismo conseguente all'assenza di carte private, bruciate prima e dopo la sua morte, corrisponde questa abbondanza di scritti inediti, estremamente importanti poiché costituiscono l'ultima voce di Rina Sara Virgillito. Non si tratta di paralipomena alle raccolte edite e sebbene alcuni temi siano ripresi con forza, tuttavia la lettura e lo studio che abbiamo fatto sopra tali carte confermano un ulteriore cammino protratto nella parola poetica.

Nella pubblicazione del 2015 troviamo alcuni inediti del 1982, coevi cioè alla stesura dei testi che andranno a comporre *Incarnavazioni del fuoco*. Sono liriche scritte su block notes, in vari angoli della città – raramente Virgillito scriveva in casa, più spesso ai tavolini di un bar – trascrivendo non solo parole ma disegnando, ritraendo ciò che sentiva. Anche in queste poesie il rapporto osmotico instauratosi tra acqua e luce è profondamente interessante e riprende in parte alcune metafore ricorrenti nelle ultime raccolte edite. Per quanto riguarda l'itinerario attraverso l'acqua, troviamo alcuni riferimenti all'immagine dell'imbarcazione che affronta i pericoli del viaggio nautico:

La speranza non era  
l'ultima dimora del pensatore  
Molti affamatissimi si gettavano  
all'arrembaggio,  
nessuno rinstava  
ad acchiappare  
il volante lemure  
farfalle magnificanti  
in fiori e scattanti  
petali  
la primavera.  
Impossibile immaginare altro  
se non corone stellari  
di lapislazzuli  
intente una sull'altra

al volto amato.<sup>117</sup>

La poesia riporta in calce la data, il luogo e l'ora in cui fu scritta - «Colli di Firenze, 26/3/82 ore 14» e un appunto per ricordare quali poesie trascrivere di Elizabeth Barrett Browning, autrice che Virgillito stava traducendo e di cui pubblicò un'edizione dei *Sonetti dal portoghese* qualche anno dopo, nel 1986. Queste particolarità dimostrano non solo l'attenzione estrema al dettaglio e la rigorosità del lavoro di critico e traduttore ma anche del poeta. Guardando al testo, in un'atmosfera preminentemente primaverile, il richiamo all'arrembaggio lascia pensare a una realtà acquatica che subito si apre a un campo immaginario pieno di animali e fiori, stelle e pietre preziose che vanno a formare il volto amato. Sebbene non sia allora esplicito il riferimento all'acqua, tuttavia osserviamo l'accento alla dimensione nautica.

La forza prorompente dell'elemento acquatico si ha invece negli inediti che risalgono agli ultimi anni di vita di Sara Virgillito, ai già citati *Diari fiesolani*. Ritroviamo in questa che può essere considerata una vera e propria raccolta alcuni dei τόποι della poesia di Virgillito: le metafore apocalittiche, la presenza della tenebra e la sua coincidenza con la luce, l'estenuante ricerca dell'Amato, le estasi negate e quelle vissute senza sconti, le teofanie terribili, le epifanie di luce. Tra queste occorrenze troviamo anche la presenza dell'acqua, ora goccia, ora schiuma, ora acqua dormiente, stagnante, abissale. In una delle prime poesie, l'acqua, distillata nell'immagine della goccia, si fa desiderio e preziosità:

ora il  
Tu  
Sei Tu – compagno  
senz'ombra  
nucleo  
della più sfavillante/ tenebra  
tu  
che non ti nomini  
nel nome  
solo  
disgregherebbe il  
mondo,  
tu  
più palpabile della  
roccia  
di Ellóra

---

<sup>117</sup> *La speranza* in Rina Sara Virgillito, *Diari Fiesolani* in Valentina Fiume, *L'ultimo sguardo. Alcuni inediti di Rina Sara Virgillito (1980-1982, 1995-1996)*, p. 237.

più  
desiderabile di goccia  
d'acqua  
in settimane di deserto  
sabbia torpore luce  
che si nega e/ azzéra<sup>118</sup>

La reiterazione del «tu» iscrive la poesia in un colloquio ininterrotto con la persona amata, presenza diafana innominabile, più vera e reale della roccia dei templi sacri di Ellora. L'impianto stilistico di Virgillito insiste ancora sull'uso degli ossimori, del verso franto, delle anafore e delle ripetizioni per narrare il desiderio, la cui intensità viene espressa attraverso l'immagine della «goccia d'acqua». Il viaggio verso l'Altro è un affondo, un abbandono. Virgillito tenta gli alfabeti dell'eros per dire l'indicibile, per giungere all'essenza vera, in una poesia che si sottrae al tempo e al nulla sebbene sia cercata l'unione con l'Altro:

È il  
ritorno  
o l'andata? in realtà  
tutto  
pare solo ora  
iniziare –  
È da decidere se  
optare  
per questa o quella  
dimensione –  
abbandonarsi  
affondare  
verbinden –  
Dove?  
L'Eros è qui là sopra  
sotto  
in ogni luogo e  
tempo  
e fuor dal tempo  
lasciarsi ingoiare  
dal nulla dal  
serpente  
(non quello non quello) il Drago  
che rulla<sup>119</sup>

La poesia, come suggerisce l'esergo, sembra essere stata scritta sul treno verso Bergamo in un pomeriggio di giugno e si apre con un'interrogazione sul proprio

---

<sup>118</sup> *Ora il Tu* in *ivi*, p. 250.

<sup>119</sup> *È il ritorno* in *ivi*, p. 252.

viaggio che sembra ancora e sempre un inizio e l'angoscia che si apre di fronte a due dimensioni a cui si sente di appartenere. L'Eros incombe e si infila seducente in ogni fessura e in ogni tempo e al fondo il serpente/Drago è pronto a inglobare entro di sé l'essere.

Questo oscillare continuo tra dentro e fuori, tra una dimensione piuttosto che l'altra, tra io e tu, tra morte e vita impedisce una fine definitiva. L'io poetico cerca di decifrare la chiave per comprendere l'unione dei due e lo fa attraverso un bacino immaginale potentissimo arrivando a intuire un sapere alla soglia in cui la *coincidentia oppositorum* sembra essere l'unica via:

non c'è fine –  
era questo  
il senso  
morte-vita –  
tu sarai  
con me  
in altri modi  
e  
forme  
senza inizio né fine  
tutto inizio  
e tutto  
fine nel nuovo  
sgorgo d'acque violente  
verso il cielo<sup>120</sup>

La condizione liminare della «morte-vita» non attenua l'ansia dell'attesa, il timore/desiderio della fusione. Essa scardina la realtà esistente per ricomporla nuovamente. Si arriva all'eccesso, come si evince anche a livello linguistico con la ripetizione litanica di alcuni lemmi, e nella immagine/metafora dello sgorgo puntualizzato iperbolicamente dall'aggettivo “violente” in un moto ascendente verso il cielo, capovolgendo il senso di ciò che è vissuto. Così come accade nel cammino discensionale «lungo ripide scale» fino alle «infangate pozze/ di schiuma». Un movimento sempre più vertiginosamente profondo «in giù/ in giù/ fino/ al/ pozzo/ che/ ti inghiotte – e risali/ capovolta ad altre soglie»<sup>121</sup>. Anche graficamente la scrittura mima tale procedere che giunge sino al capovolgimento della realtà costituita, sottolineandone l'assurdità come mostra, a livello lessicale, l'uso insistito

---

<sup>120</sup> *Non c'è fine* in *ivi*, p. 262.

<sup>121</sup> *Insieme* in *ivi*, pp. 268-269.

degli ossimori, evidente soprattutto nel tema della luce/ tenebra. L'io giunge così alla perdita dell'identità, alla dissolvenza e, al contempo, all'inserramento dell'Altro:

tu/io –  
tu/ non io  
tu che sei tutto e  
non sei me  
non puoi  
non devi –  
rispondi –  
l'onda ribatte  
alla spiaggia  
innominata. esci  
nel buio/luce  
accecante  
pallido<sup>122</sup>

Il componimento, anche visivamente, si costruisce foneticamente sulle anfore e sulle ripetizioni, con una sillabazione disgregante che opera in una dissoluzione dei versi che tuttavia non sono incompiuti anzi sembrano rincorrere un'esattezza formale che si risolve in un'opposta direzione. L'immagine dell'onda che ritorna consente la spinta a uscire seppur in un'abbacinante coppia ossimorica. La forza impetuosa dell'onda che fluisce e rifluisce, esprime sintomaticamente allora l'oscillare dei sensi tradito da una volontà di supervisione intellettuale, che è percepita, a più livelli, in tutta la poesia di Virgillito.

### 3.5 La danza dell'acqua: le ultime poesie

T'avvolge Iddio, tenebre donde sgorga/ la luce che  
rifletti a noi; ma nascosta/ senza il tuo petto, specchio  
suo. Tu togli/ alla notte sì cupa la midolla/ della  
Divinità, il suo bianco sangue/ luce diffusa. Perché/ Tu,  
Dio-Uomo,/ hai preso corpo là ove l'incorporea/ luce,  
ch'è all'occhio umano corporale/ tenebra solo,  
s'incarnasse amore./ Tu, Signore, creasti Iddio per noi.

(Miguel de Unamuno, *Il Cristo di Velásquez. Poema*)

Anche nell'edizione di *Ultime Poesie*, che consta di due brevi raccolte, è presente un viaggio bifido attraverso luce e acqua. Siamo in presenza di una vera e

---

<sup>122</sup> *Tu/ io* in *ivi*, p. 269.

propria poesia visionaria, che, nutrita dalle ultime traduzioni di Emily Dickinson – modello sublime – qui riprende e rielabora molti dei temi topici che abbiamo percorso in questa tesi dottorale.

La ricerca di fusionalità è ancora più intensa, sebbene dopo *Incarnazioni del fuoco* si abbia l'impressione di una lotta compiuta e di un'estasi raggiunta, qui, in quella che è l'ultima voce di Rina Sara Virgillito, comprendiamo l'inesauribilità della parola poetica che esplora gli alfabeti della mistica per dar corpo all'indicibile. Una cifra estatica che sigilla la poesia di Virgillito in un eterno scontro tra due polarità, la tensione al controllo di tale visionarietà, che la porta inevitabilmente alla decisione di dare al fuoco le proprie carte private, i diari, e la forza di tali eventi e l'urgenza di raccontare le visioni. Se la luce, il fuoco narrano l'ardore, il furor dell'azione, l'acqua non raffredda tale intensità ma la ravviva ancora di più, nuovamente attraverso il codice semantico del sangue, della pioggia, dell'onda, del mare, della sorgente e del pozzo. Anche l'impianto citazionale sotteso alla raccolta – Dante, la Bibbia, Dickinson, il Vangelo – conferma e marca la peculiarità di questa voce poetica del Novecento. L'incontro segreto con l'Altro, che avviene entro un'interiorità insondabile, viene criptato attraverso l'immagine del fiume in cui si specchia la presenza del terribile e dolcissimo ospite:

Il palpito segreto  
che si bagna al tuo fiume  
solo ti specchia,  
allucinando  
sfuoca  
linee e figure.  
mi stai  
sottopelle  
stretto  
da fumi devastatori  
che il tuo fuoco  
contendono  
alle ceneri ingorde<sup>123</sup>

Al bacino immaginale del fuoco e della cenere si affianca quello dell'acqua, il palpitare segreto e oscuro dell'Altro può essere percepito solo attraverso lo specchio del fiume, suggerendo in tal modo un'omologia tra l'acqua e la rivelazione. Questa intuizione si rafforza in due liriche che hanno come sfondo il paesaggio dell'isola di

---

<sup>123</sup> *Il palpito segreto* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 44.



Patmos, dove Cristo si mostra agli occhi dell'Evangelista: se nella prima poesia una «spiaggia deserta»<sup>124</sup> accecante è contrapposta alla presenza di un pozzo profondissimo, nella seconda troviamo un mare infuocato da cui «si levò/ dardeggia ancora»<sup>125</sup> l'Apocalisse.

Il vasto *corpus* linguistico e immaginale della poesia di Virgillito rivela anche in queste ultime prove poetiche un connubio tra l'acqua e il fuoco/luce e ancora più decisamente le forme verbali inerenti all'uno o all'altro elemento spesso si invertono:

Pregno  
d'acque  
riscintillanti il  
macigno  
erutta il fiume  
che difforma e  
compisce –  
Altro passo  
non c'è  
se non le schiume  
che in giù  
a rompicollo  
sfondano  
la rupe con la terra  
s'impastano coi sassi  
urtano in guerra<sup>126</sup>

Sul manoscritto della poesia, Virgillito appunta «Purg. XIV» come se il testo scritto fosse frutto di una profonda lettura, e dunque dialogo, con il canto dantesco; la violenza del fiume è accentuata dall'attribuzione del verbo pertinente piuttosto all'immagine del vulcano, «eruttare». È frequente l'uso di questo verbo nei testi della tradizione mistica e qui viene ripreso per accentuare la forza esplosiva del corso d'acqua:

Non ci sono altre vie se non quelle furiose, piene, disarmanti, senza freni come le schiumose acque del fiume che a precipizio affonda dalla rupe portando e trascinando via con sé ogni cosa. Niente resiste alla piena, nemmeno i sassi che tentano di lottare

---

<sup>124</sup> *Isola (Patmos)* in *ivi*, p. 45.

<sup>125</sup> *Patmos* in *ivi*, p. 84.

<sup>126</sup> *Pregno d'acque* in *ivi*, p. 57.

per non soccombere all'impasto. Nulla è compiuto, tutto si schianta e si distrugge, l'urto con la vita è violento e inarrestabile.<sup>127</sup>

L'eco dantesca rimanda alla pena degli invidiosi, costretti a star seduti appoggiandosi alla parete rocciosa, ciechi a causa delle palpebre cucite con un fil di ferro. Nella poesia di Virgillito, dove è ritratta la furia dell'acqua che scende a precipizio difformando e quindi deformando tutto ciò che incontra per poi compirlo in altra forma suggerisce non solo il percorso accidentato, doloroso, estenuante verso l'unione con l'Altro ma indica anche l'unica via percorribile che porterà inevitabilmente a una metamorfosi dell'io.

Altrove questa trasformazione necessaria e inevitabile è narrata attraverso il repertorio inerente ai fenomeni atmosferici: pioggia, grandine, tempeste, uragani. Non sono eventi letti solo in chiave naturalistica ma per lo più legati alla sfera dell'interiorità poiché è in questa che

abita il tempo. Tempo percepito, rappresentato, interrogato. [...] è la tensione verso un *altro* tempo, un tempo che non c'è, un tempo non iscrivibile nella sequenza passato presente futuro, ma che appartiene alla lingua dell'immaginazione. L'interiorità si alimenta anche del dialogo con queste forme di un'alterità impalpabile, trasognata, lucente della sua inesistenza [...]. Questo dialogo vive non tanto di un patto con l'éskaton, con la tensione verso la fine dei tempi, o con l'accaduto, o con il possibile, quanto di un legame con il non vissuto, con quel tempo che nella scrittura, in particolare nella poesia, si fa parola.<sup>128</sup>

In queste ultime poesie è evidente la geometria segnata dalla dialettica tra dentro e fuori che non arriva a una scelta definitiva in fondo e l'asse diaframmatico tra dentro e fuori si muove su un duplice binario, spaziale e temporale. Questo processo è evidente in una lirica in cui si narra un evento interiore indicibile:

Spazi  
o  
uragano?  
finché si vive qui,  
la realtà è tempesta,  
che è lo  
spazio  
ultimo

---

<sup>127</sup> Valentina Fiume, *Ceneri sparse, quel che resta dell'estasi visionaria. Due inediti di Rina Sara Virgillito*, «Il Portolano», 80-81, p. 9.

<sup>128</sup> Antonio Prete, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, p. 193.

anzi  
fuori dal tempo  
oceano pianura  
orizzontale  
altra essenza  
extravagante  
lotta/non lotta,  
senza termine<sup>129</sup>

Il testo è suggestionato, probabilmente, dalla lettura della *Marienleben* di Rainer Maria Rilke, poeta che compare sin dalle prime prove di traduzione di Virgillito fino agli ultimi lavori. Nel 1945, lo ricordiamo, furono pubblicate le versioni de *La vita della Vergine e altre poesie* che tornano alla memoria proprio negli ultimi mesi della sua esistenza poiché sulla carta manoscritta della lirica che abbiamo preso in esame, un appunto con scritto «per la Marien-Leben» accompagnato da un titolo provvisorio *Dentro te* che tuttavia potrebbe essere interpretato anche come primo verso della lirica. Inoltre, accanto alla citazione rilkeana, troviamo un altro riferimento alla Vergine, ovvero il verso di un inno bizantino alla Madre di Dio, Ἀκάθιστος Ὑμνος, l'inno Acatisto, cantato in piedi come suggerisce l'etimologia del termine. Virgillito riporta il verso che appartiene a una sequenza successiva all'annuncio dell'angelo a Maria, quella in cui Giuseppe è tormentato dal dubbio della fedeltà della promessa sposa che aspetta un figlio:

Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων,  
λογισμῶν ἀμφιβόλων,  
ὁ σώφρων Ἰωσήφ ἐταράχθη·  
πρὸς τὴν ἀγαμὸν σὲ θεωρῶν,  
καὶ κλεψίγαμον ὑπονοῶν Ἄμεμπτε·  
μαθὼν δέ σου τὴν σύλληψιν,  
ἐκ Πνεύματος Ἁγίου,  
ἔφη·  
Ἀλληλούια.

Avendo dentro di sé una tempesta,  
di pensieri contrastanti,  
il saggio Giuseppe oscillava:  
ti sapeva vergine ma sospettava  
un'unione segreta, o Immacolata!  
Ma quando giunse a conoscenza  
del tuo concepimento ad opera  
dello Spirito Santo  
esclamò:  
Alleluia!<sup>130</sup>

Il verso a cui fa riferimento Virgillito è il primo «ζάλην ἔνδοθεν ἔχων», che non ricorda soltanto il mistero del concepimento del *verbum* ma offre una considerazione su ciò che accade allo sposo della Vergine, il quale, pieno di umanità,

---

<sup>129</sup> *Dentro te* in *ivi*, p. 74.

<sup>130</sup> *Inno acastico*, traduzione mia.

non comprende la portata di tale avvenimento e in lui si scatena una tempesta di pensieri contrastanti. Ecco allora che la poesia di Virgillito si anima sulla violenza dell'evento mistico, sul concepimento oscuro e luminoso insieme, su quell'azione potente e assoluta del divino, che si fa infinitamente piccolo dentro al virgineo grembo. Tutto questo avviene fuori dal tempo, nell'immensità qui figurata con l'immagine di un oceano/pianura sottolineando la duplice reazione di fronte a tale realtà. Sebbene la Vergine accetti senza condizioni ciò che le accade, lo sposo, seppur saggio, mostra il lato umano della comprensione. Come un qualsiasi altro uomo sospetta la presenza dell'Altro, dubitando della fedeltà della sua sposa. Sebbene nel testo di Virgillito non siano nominati i protagonisti dell'azione, tuttavia vediamo come essa sia suggerita proprio da quelle tracce manoscritte a lato della poesia stessa. L'acqua allora, in veste di uragano e oceano, qui figura il tempo e lo spazio, violentemente percossi dall'avvento dell'Altro. La suggestione proviene, lo abbiamo detto, anche dalla poesia di Rainer Maria Rilke che Virgillito aveva tradotto anni prima:

#### 4. ARGWOHN JOSEPHS

Und der Engel sprach und gab sich Mühe  
an dem Mann, der seine Fäuste ballte:  
aber siehst du nicht an jeder Falte,  
daß sie kühl ist wie die Gottesfrüh.

Doch der andre sah ihn finster an,  
murmelnd nur: Was hat sie so verwandelt?  
Doch da schrie der Engel: Zimmermann,  
merkst du's noch nicht, daß der Herrgott handelt?

Weil du Bretter machst, in deinem Stolze,  
willst du wirklich den zu Rede stellen,  
der bescheiden aus dem gleichen Holze  
Blättertreiben macht und Knospen schwelln?

Er begriff. Und wie er jetzt die Blicke,  
recht erschrocken, zu dem Engel hob,  
war derfort. Da schob er seine dicke  
Mütze langsam ab. Dann sang er lob.

#### 4. SOSPETTO DI GIUSEPPE

E l'angelo parlava e perduardere  
cercava l'uomo, che serrava i pugni:  
«ma da ogni piega in Lei  
non vedi ch'ella è fresca come l'alba?»

Pur l'altro corrucciato lo guardava  
sol mormorando «che cosa l'ha tanto  
mutata?» E allora l'angelo gridò:  
«E non t'avvedi, falegname, dunque  
che agisce qui lo stesso Iddio Signore!

Perché l'assi fai tu, nella superbia  
tua credi di poter chiedere ragione  
a colui che fa turgere boccioli  
da questo legno stesso,  
semplicemente, e foglie germogliate?

Egli comprese. E quando, ora, gli sguardi  
levò, assai preso da spavento, l'angelo  
era scomparso. Allora lentamente  
dal capo rimuovendo egli il suo rozzo  
berretto si scoprì – Poi cantò lode.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> *Das Marien-Leben* in Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegie. Das Marien-Leben. Requiem. Sieben Gedichte. Die Sonette an Orpheu*, Hofenberg, Berlin 2016, pp. 23-24; trad. it. a cura di Rina Sara Virgillito, *La vita della Vergine e altre poesie*, pp. 26-27.

Qui è l'angelo a intervenire, anche duramente, nei confronti dell'incapacità umana di fronte al mistero divino.

L'immagine della tempesta torna frequentemente nelle liriche della raccolta di Virgillito:

Sopravvivere è  
vivere  
la vita vera – aiutami,  
cede già il vento  
impetuoso, cenci  
barcollano nell'aria  
più umida, nella pioggia  
ancora  
tu  
rigira le veloci  
galassie dell'anima, è troppo  
futuro  
il giorno ebbro degli incontri  
sul pavimento a cera, negli interni –  
reggi la torcia  
altri scontri altre alte  
velocità, formula uno  
è passo  
di tartaruga o è nostra  
lentezza l'urlo del battito altro  
il commisto urlare delle ceneri<sup>132</sup>

Qui, come altrove, la pioggia non ha un valore di purificazione ma è torbida, violenta, oscura. Agisce per scombinare l'identità umana, per modificare la realtà composta e questo avviene con una velocità sempre più incalzante qui resa con l'accostamento stridente del passo lento della tartaruga con la formula uno – chiaro riferimento alla contemporaneità – poiché l'azione dell'acqua combinata alla luce è anche quella di sovvertire le coordinate spazio-temporali in un commisto che porti alla sopravvivenza, che qui è intesa come vita vera. L'uso di «commisto», pensiamo per esempio a Tasso, è volto al sostantivo «sangue», all'impasto dunque che si forma con lo scorrere di tale fluido. In Virgillito è rivolto alla cenere, traccia sensibile di quel «fuoco liquido»<sup>133</sup> che sale nel midollo.

---

<sup>132</sup> *Sopravvivere è vivere* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 93.

<sup>133</sup> *Allucinazioni* in *ivi*, p. 97.

## Il sangue compare nelle prime liriche della raccolta

Senza conoscerti  
apro  
il grembo desiato –  
non notte, non  
respiro  
non le membra  
non  
l'attimo  
ma quel che mai  
discese  
nella coppa e  
ora  
gemme  
esala e  
sangue<sup>134</sup>

La vertigine provocata dal concepimento dell'Altro, a cui si dona e si apre il grembo desiderato (*desiato* come vuole l'eco dantesca) senza conoscere l'essenza che si manifesterà per giungere a ciò che «mai/ discese/ nella coppa». In questa possiamo leggervi l'immagine del Sacro Graal e all'analogia con il grembo, entrambi ricettacoli del sacro e del prezioso. Questi due caratteri sono qui resi con la raffigurazione delle gemme e del liquido ematico: l'esalazione, che non sembra pertinente né alla solidità delle pietre né alla fluidità del sangue, prelude alla perdita di sé. Allo stesso modo vediamo nella prima poesia che potrebbe anche definirsi parola definitiva, l'immagine di un cammino travagliato a piedi tanto da consumarsi e grondare sangue, che qui allora riprende la sua simbologia di sofferenza e dolore, analogamente alla passione di quell'Unico verso cui si procede, sperando di essere accolti nell'Eterno.

L'ultima immagine su cui vorremmo soffermarci in questo repertorio d'acqua nella poesia di Virgillito è ancora una volta quella della fonte/sorgente. Essa compare, quasi sempre, all'interno di sotterranei, grotte, labirinti ctoni, tunnel a specchio di una interiorità impenetrabile. Il rincorrere inesausto dell'Altro mostra anche la fatica e l'instinguibilità del desiderio fino a temere di non possedere la fede sovrumana richiesta:

---

<sup>134</sup> *Vertigine* in *ivi*, p. 39.

Tento di  
raggiungerti  
nel tuo tunnel di luce  
sotterraneo celeste  
che ci ingombra  
nel segreto labirinto –  
tento la certezza  
che non ho, tento  
cancellare la memoria –  
mi illudo e non ho  
la Fede che mi chiedi  
che tu solo  
vivi e sei – nel tuo  
segno  
soltanto –  
e io  
lo sono, io sono  
in quello –  
berrò alla sorgente  
senza prezzo<sup>135</sup>

La sorgente a cui si attinge l'acqua che possa dissetare è eterno zampillare, gratuito e puro, eppur incastonato nell'oscurità. Acqua della fonte, dunque, unica, viva, eterna. Essa però può trovarsi anche, come abbiamo visto nei versi del *Cantico dei Cantici*, all'interno del giardino come quello di cui parla Virgillito:

A Santa Sabina  
metteremo radici –  
almeno spero –  
il parco è questo  
e fiorito di aranci  
(o lo era) –  
niente ispirazione  
per la  
prosa,  
ma per la poesia neanche –  
serve la tecnica,  
per ora,  
lunga consuetudine  
poi  
se mi avvinghi, il fontanino  
butterà acqua ancora.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> *Tento di raggiungerti* in *ivi*, p. 56.

<sup>136</sup> *A Santa Sabina* in *ivi*, p. 124.

Virgillito fa qui riferimento al giardino degli aranci situato sull'Aventino a Roma, in cui lei si recava spesso come si evince dai *block-notes* di poesia ma anche dai blocchi a schizzi su cui disegnava. Il misterioso giardino, dove si può contemplare la fioritura degli aranci e la maturazione dei frutti, possiede un alto muro in cui è incastonata una fontana ritrovata all'interno di terme romane mentre il mascherone è con tutta probabilità risalente all'epoca barocca e raffigurante il dio oceano. Ciò che interessa a noi, al di là della conformazione del giardino, sigillato nel silenzio e luogo prediletto da Virgillito, e dalla presenza del primo albero d'arance amare fatto piantare da un fondatore spagnolo di frati domenicani intorno al 1200 e nascosto dentro il chiostro della Chiesa di Santa Sabina, è il legame tra acqua e scrittura dal momento che qui Virgillito parla esplicitamente della propria esperienza di scrittura, poetica e non prosaica. Il testo preso in esame si inserisce in una serie di poesie che affrontano l'incapacità di scrivere qualcosa in prosa; in particolare qui si legge l'assenza di ispirazione per qualunque modalità di scrittura incentivata poi dai versi della lirica successiva dove si ribadisce l'impossibilità di narrare l'evento vissuto. Eppure, nonostante il tono polemico che si evince da questa successione di poesie, vediamo anche la consapevolezza di essere poeta. Inoltre l'acqua, che zampilla dal fontanino, diviene immagine esplicita dell'unione con l'Altro che dona voce al poeta, in un avvinghiamento erotico che conferma il nesso acqua-eros. Che la fonte sia metafora per la scrittura si legge anche nella poesia in cui compare un riferimento all'acqua della fonte Castalia, ricordata più volte:

Parole –  
non rinunciabili –  
purché si lasci sprizzare  
    il fiotto  
dal buco giusto,  
l'acqua Castalia o  
    simili –  
magari è solo  
    modesta  
oligominerale  
    da strapazzo –  
e neanche pulita.  
Attendo attendo  
    la notte  
    non notte.  
la Notte vera, che  
    assorbe le macchie



candida.<sup>137</sup>

Castalia è il nome della ninfa amadriade di cui si innamorò Apollo e che per mantenere fede alla verginità promessa ad Artemide, si diede la morte annegandosi nell'acqua e fu trasformata dal dio in una fonte che da allora porta il suo nome. Essa, consacrata alle Muse, si trova nel tempio di Apollo a Delfi e leggenda vuole che chiunque beva di essa diventi poeta. Nella lirica Virgillito gioca sul nome, sviando l'attenzione su Castalia acqua oligominerale e la fonte da cui il fiotto d'acqua miracoloso ravviva la parola. Un'altra leggenda infatti vuole che nelle profondità della fonte Castalia a Delfi riposasse, a custodia di una caverna in cui si svolgevano i riti in onore della Grande Madre, un serpente-drago, Pitone, ucciso poi da Apollo. Il tempio sacro era a sua volta fonte/sorgente del sapere, visceralmente legato allora ad un ancestrale potere delle madri e dunque

luogo [...] di incontro tra l'elemento acquatico e sulfureo, dove avvengono iniziazioni e rivelazioni dell'Essere, come ricorda il grande monito ad entrata del santuario delfico: γνῶθι σαυτόν. [...] cerca una legittimazione per definirsi poeta. Più di una volta dirà che la poesia è la sua via. [...] Discende negli abissi della fonte, guarda il *monstrum* e sa che, anche quando le parole sfuggono alle maglie della rete, tutto torna e tutto si tiene.<sup>138</sup>

Il processo epistemico si mette in moto grazie all'azione dirompente dell'acqua della fonte, che non disseta ma rivela.

La poesia è rimasta l'unica via percorsa da Virgillito, seppur sempre alla ricerca di una legittimazione poetica, tentando, attraverso la traduzione dei poeti a lei più affini, una voce che le appartenesse. L'azione raddomantica del poeta attende l'oscurità, la notte, per esperire le vie che conducono alle profondità abissali.

Dunque l'acqua, insieme alla luce, si fa simbolo non solo della via mistica ma anche di questo percorso letterario compiuto a margine della grande poesia novecentesca.

---

<sup>137</sup> Parole in ivi, p. 116.

<sup>138</sup> Valentina Fiume, «La notte è luce/ se vorrai»: le ultime poesie di Rina Sara Virgillito in ATTI 2017, pp. 96-97.



## IV. GLI ARABESCHI DI LUCE NELLA FILOSOFIA DI MARÍA ZAMBRANO

### 4.1 Prolegomeni per una filosofia dell'aurora

la noche sosegada,  
en par de los levantes de la aurora,  
la música callada,  
la soledad sonora,  
la cena que recrea y enamora.

(San Juan de la Cruz, *Cántico  
espiritual*)

La luce aurorale pervade, in modo significativo, l'intera opera di María Zambrano, a tal punto che, come afferma l'autrice stessa, «l'aurora appare in tutto quello ho scritto e in tutto quello che ho vissuto»<sup>1</sup>. Zambrano erige l'immagine dell'aurora a fondamento di tutto il suo pensiero, istituendo un percorso diplopico che si snoda su due coordinate principali: l'aurora come rivelazione e l'aurora come guida.

Elena Laurenzi suggerisce, in una brillante osservazione, che «l'aurora non è infatti solo un *Leitmotiv*, figura centrale e ricorrente nelle sue opere, ma quasi un sigillo del suo filosofare, l'immagine nella quale ella cifrava la propria vocazione filosofica»<sup>2</sup>. L'aurora non acquista pertanto la fisionomia di un *fil rouge* perseguibile nel pensiero di Zambrano, ma si enuncia quale simbolo di una filogenesi mistica che ricorre a più riprese nella sua opera e nella sua esistenza. In *Verso un sapere dell'anima*, l'autrice narra un episodio cruciale del proprio percorso di studio, il momento in cui era sul punto di rinunciare alla filosofia:

A nadie comunicué mi decisión de dejar de estudiar filosofía, pero luego, un día inolvidable, del mes de mayo había de ser, por una de las rendijas del edificio de San Bernardo que daban a un patio y que era una cortina negra, entró un rayo de claridad: el

Non comunicai a nessuno la mia decisione di abbandonare lo studio della filosofia, finché un giorno indimenticabile, credo nel mese di maggio, entrò un raggio di luce attraverso una tendina nera che copriva una delle fessure dell'edificio di San Bernardo

---

<sup>1</sup> «en todo lo que he escrito y en todo lo que he vivido, aparece la aurora» in María Zambrano, *A modo de autobiografía* (1987), «Anthropos, revista de documentación científica de la cultura», n. 70-71, 1987 ora in *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, p. 721; trad. it. di Elena Laurenzi, *Quasi un'autobiografia*, «aut aut», n. 279, maggio-giugno 1997, p. 130.

<sup>2</sup> Elena Laurenzi, *Sotto il segno dell'aurora. Studi su María Zambrano e Friedrich Nietzsche*, ETS, Pisa 2012, p. 13.

profesor Zubiri explicó nada menos que las Categorías de Aristóteles y yo me encontré, no dentro de una revelación fulgurante, sino dentro de lo que siempre ha sido mejor para mi pensamiento: la penumbra tocada de alegría. Y entoces, calladamente – en una penumbra, yo diría máa que de mi mente, de mi ánimo, de mi corazón – se fue abriendo como una flor el discernido sentir de que quizá yo no tenía por qué dejar de estudiar filosofía.

che davano su un patio. Il professor Zubiri stava spiegando niente di meno che le Categorie di Aristotele. In un attimo io mi ritrovai, non tanto presa da una rivelazione folgorante, quanto pervasa da qualcosa che si è sempre rivelato più adatto al mio pensiero: la penombra toccata d'allegria. E allora, in silenzio – nella penombra, più che della mente direi dell'animo, del cuore –, si dischiuse a poco a poco, come un fiore, la netta sensazione della filosofia.<sup>3</sup>

Da queste osservazioni preliminari si comprende l'importanza, per Zambrano, di chiarire e di delineare la materia del proprio filosofare, sottolineando con forza l'importanza di quella “penombra toccata d'allegria” che assume i connotati di una rivelazione. I postulati del suo pensiero filosofico rimandano all'idea di una rivelazione non accecante e, in prima istanza, slegata dalla metafora di una luce diafana e abbacinante. Laddove il pensiero razionale della filosofia occidentale promuoveva un sapere legato alla sorgente solare, chiarificatrice e assoluta, qui siamo alla presenza di un insorgere, improvviso quanto sfuggente, di un chiarore impercettibile, di una

luz que huye cuando se muestra, los temblores que delatan el ser mismo de la luz y que aparecen notoriamente en la Aurora que, cumpliéndose la metáfora, podía ser la Aurora de la razón misma.

luce che mostrandosi sfugge: fremiti che rivelano l'essere proprio della luce e che appaiono palesemente nell'Aurora, la quale portando a compimento la metafora, potrebbe essere l'Aurora della ragione stessa.<sup>4</sup>

Zambrano mette in nuce al proprio lavoro la marca aurorale, che si presenta sin dal principio come viscere d'ombra poiché ogni luce porta con sé il suo grumo di ombra e dunque, al contempo, memore del dolore della nuova nascita ma anche dell'allegria che comporta tale evento. Recentemente, in un convegno tenutosi il 2 e il 3 dicembre 2016 presso l'Università di Verona, è stata affrontata la tematica del rapporto che sussiste tra teologia e filosofia all'interno dell'opera di Zambrano. Molti studiosi hanno ricordato che il tema dell'aurora ben si presta ad essere un possibile perno intorno al quale questo rapporto si sviluppa. Il pensiero teologico, sebbene mostri caratteristiche peculiari, avvalendosi delle suggestioni dello spiritualismo

---

<sup>3</sup> María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, pp. 10-11; *Verso un sapere dell'anima*, p. 4.

<sup>4</sup> María Zambrano, *De la aurora*, p. 51; *Dell'aurora*, p. 31.

orientale e del misticismo, sottende alla sua riflessione filosofica e si muove sulle corde di un cristianesimo che, per Zambrano, necessita di una palingenesi spirituale determinata dal recupero delle origini. Il cammino teologico e filosofico di Zambrano postula una cristologia fondata proprio sulla rivelazione e questa rivelazione è «realizzata [...] in forma divina dal Cristo»<sup>5</sup>. Il suo cristianesimo è innanzitutto, come sostiene l'amico Andreu, una «metafisica»<sup>6</sup>. Il doppio registro che attraversa il pensiero cristologico di María Zambrano comprende una riflessione profonda e condotta per anni sulla natura del *logos* incarnato:

“En el principio era el verbo”; el logos, la palabra creadora y ordenadora, que pone en movimiento y legisla. Con estas palabras, la más pura razón cristiana viene a engarzarse con la razón filosófica griega. [...] Algo nuevo sin embargo había advenido: la razón, el logos era creador, frente al abismo de la nada; era la palabra de quien lo podía todo hablando. Y el logos quedaba situado más allá del hombre y más allá de la naturaleza, más allá del ser y de la nada. Era el principio más allá de todo lo principiado.

“In principio era il Verbo”, il logos, la parola creatrice e ordinatrice, che pone in movimento e legifera. Attraverso queste parole, la più pura ragione cristiana si intreccia con la ragione filosofica greca. [...] Tuttavia qualcosa di nuovo era accaduto: la ragione, il logos era creatore, di fronte all'abisso del nulla; era la parola di chi parlando poteva tutto. E il logos rimaneva situato oltre l'uomo e oltre la natura, al di là dell'essere e del nulla. Era il principio al di là di tutto ciò che già aveva avuto inizio.<sup>7</sup>

Il Vangelo giovanneo costituisce, in Zambrano, una lettura fondamentale e imprescindibile per teorizzare, seppur eludendo le cristallizzazioni del pensiero, una nuova dimensione aurorale del pensiero, partendo dalla focalizzazione del rapporto trinitario che intercorre tra il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo. Zambrano, nello scambio epistolare con il teologo Agustín Andreu, giunge all'idea che

El pensamiento que se da a luz ha de ser concebido y eso es doloroso y algo más, algo inenarrable: desgarramiento, entrega, oscura gestación, luz que se enciende en la oscuridad hasta que la claridad del Verbo aparece como una aurora “consurgens”.

quando si dà alla luce il pensiero, bisogna concepirlo e questo non solo è doloroso, ma è anche qualcosa di inenarrabile: lacerazione, abbandono, oscura gestazione, luce che si accende nell'oscurità fino a che il chiarore del Verbo appare come un'aurora *consurgens*.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> María Zambrano, *Persona y democracia*, Departamento de Instrucción Pública, San Juan de Puerto Rico, 1958; trad. it di Claudia Marseguerra, *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 39.

<sup>6</sup> Agustín Andreu, *Logos e spirito* in *Radici teologiche della filosofia di María Zambrano*, p. 38.

<sup>7</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*, pp. 16-17; *Filosofía y poesía*, p. 30.

<sup>8</sup> *Carta n.4: La Pièce 19 de mayo de 1974, Domingo* in María Zambrano, *Cartas de La Pièce. Correspondencia con Agustín Andreu*, p. 37; *Lettera n.4: La Pièce, domenica 19 maggio 1974* in *Lettere da La Pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, p. 58.

L'incarnazione misterica del λόγος reca in sé il proprio esito tragico poiché

el padre bíblico tuvo que dar a su hijo en sacrificio «para su propia satisfacción». Y sólo dándolo, sin contemplarse en él ya completado, sería nuestro. Mas nuestro no habría tampoco de ser. Ser él tan sólo el Verbo que había de nacer, que asoma en cada aurora, yéndose hacia arriba en visible ascensión en el azul palidísimo que se va sin ser apenas de nadie contemplado. [...] El viacrucis de la palabra que desciende y se corporiza. Y a medida que se corporiza se hace dependiente.

Pues que todo lo corpóreo es dependiente hasta llegar a ser inevitablemente mortal. Divina en su principio la palabra [...].

il padre biblico dovette dare il proprio figlio in sacrificio «per la propria soddisfazione». E offrendolo semplicemente, senza più contemplarsi in lui in forma compiuta, lo rese nostro. Ma neanche nostro doveva essere; puro Verbo che doveva nascere e che si affaccia in ogni Aurora per poi sollevarsi verso l'alto in una ascensione visibile, in quell'azzurro pallidissimo che sfuma senza quasi essere contemplato. [...] La *Via Crucis* della parola che discende e si corporeizza. E man mano che si corporeizza, diventa dipendente.

Poiché tutto ciò che è corporeo è dipendente, e inevitabilmente diviene mortale. In principio, è divina la parola [...].<sup>9</sup>

Il sintagma *aurora consurgens* è rintracciabile in molti testi alchemici medievali, tra cui un'opera di Tommaso d'Aquino. Con tale espressione Zambrano intende promuovere l'idea della nascita di un nuovo pensiero che assuma i connotati non di un accecante razionalismo, bensì quelli di una luminosità tenue ma potente della rivelazione aurorale. Il primo tratto distintivo dell'aurora risiede nella sua natura mirabile di rivelazione:

¿En nombre de qué desconocida, oculta razón, aparece y desaparece ella, quien tan sin razón aparece de súbito, oscilando así entre la pura razón o la pureza máxima de la razón y lo que al parecer es lo más opuesto, la discontinuidad y el ser tan de difícil identidad? Se nos muestra de inmediato lo que parece ser tan natural, el que haya color. [...] Es ella, la Aurora, la que huye anuncia temblando, eso sí, en otro mundo en que los sentidos se encuentran en un tiempo propio, ya que a los sentidos y a los sentires no se deja, no les ha sido dado el vivir en su propio tiempo.

In nome di quale ragione occulta, sconosciuta, l'Aurora appare e scompare? Appare così, senza ragione, si mostra all'improvviso, oscillando tra la purezza massima della ragione e il suo apparente opposto: la discontinuità e l'essere, dall'identità così difficile. Improvvisamente qualcosa che sembrerebbe naturale si manifesta come rivelazione: il fatto che abbia colore. [...] È lei, l'Aurora, che sfugge nell'istante in cui viene percepita, che si nega ad avere un corpo, che annuncia, tremando, questo sì, un mondo altro, in cui i sensi si trovano in un tempo proprio, poiché ai sensi e al sentire non è concesso, non è

---

<sup>9</sup> María Zambrano, *De la aurora*, pp. 93-94; *Dell'aurora*, p. 66.

stato dato vivere nel loro tempo proprio.<sup>10</sup>

La natura refrattaria dell'Aurora, chiarore improvviso che si occulta non appena venga percepito, che non si corporeizza eppure lascia traccia, impronta, perseguibile sino all'annuncio, chiaro e definitivo, di un nuovo mondo, di uno sguardo che permetta, simbolicamente e materialmente, di percepire con i sensi un tempo altro e un'alotria del vivere. Il λόγος inaudito si fa carne, si fa incarnazione di luce; è ἀρχή e presenza creatrice e ordinatrice. È necessario porre attenzione, come ben suggerisce Silvano Zucal, alla natura non contraddittoria del Verbo, «quello incarnato e destinato a patire il suo umano destino fino all'ignominia della croce, e quello che è all'origine di tutto ciò che è. Non, impotenza da un lato e potenza dall'altro. Non, tenebra da un lato e soltanto luce dall'altro»<sup>11</sup>. Zambrano, sviluppando la propria riflessione intorno all'atto genesiaco della creazione, capovolge il celebre sintagma del *fiat lux* prediligendo lo *status* embrionale della nascita e dunque formulando l'esortativo *fiat umbra*, consapevole di intraprendere il cammino da un'oscurità originaria e primordiale. Confessa ad Andreu di partire «“filosoficamente”, dall'oscurità, persino dai sogni (ma nel mio pensiero non hanno a che fare con la psicologia), dall'ignoranza, da una rivelazione metafisica che obbliga a pensare»<sup>12</sup>, ponendosi agli antipodi di una «rivelazione divina nella Teologia»<sup>13</sup> perseguita dal teologo.

Se l'uomo greco, emblema dell'uomo occidentale, conosce per visione e pertanto entra in contatto con la presenza divina attraverso la formulazione di immagini, anche la rivelazione attende al proprio figurarsi, alla propria forma. Ma, sostiene María Zambrano

hay otra luz: la sombría luz de los misterios, la luz que alumbra no a las imágenes visibles, visiones del alma y de la inteligencia, sino al mundo sagrado no revelado todavía, al mundo del padecer humano en todo su misterio y su enigma. Es también la luz de la c'è un'altra luce: la luce oscura dei misteri, la luce che illumina non le immagini visibili, visioni dell'anima e dell'intelligenza, ma il mondo sacro non ancora rivelato, il mondo della sofferenza umana in tutto il suo mistero e il suo enigma. Corrisponde anche

---

<sup>10</sup> Ivi, pp. 48-49; ivi, pp. 28-29.

<sup>11</sup> Silvano Zucal, *La parola originaria e il "lavoro" della trinità* in *Radici teologiche della filosofia di María Zambrano*, p. 88.

<sup>12</sup> «“a lo filosófico”, de la oscuridad, hasta de los sueños (que en mí no son psicología), de la ignorancia, de una relación metafísica que obliga a pensar» in *Carta n.58: 6 de julio 75 domingo* in María Zambrano, Agustín Andreu, *Cartas de La Pièce. Correspondencia con Agustín Andreu*; trad. it *Lettera n. 58: 6 luglio 1975* in *Lettere da La Pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, p. 52.

<sup>13</sup> «revelación divina en la Teología» *ibidem*; *ibidem*.

tragedia que nos imaginamos siempre bajo la indecisa luz de una mariposa de aceite, en el lo espacio angosto de los sueños. La luz que se insinúa en el alma, que no se repliega ante ella y permite que los conflictos trágicos, las pesadillas que pueblan el semisueño de la vida humana, el interior de esa “sombra de sueño” que es el hombre, se manifiesten. Luz contraria a la diafanidad, que hace salir de sí para ser entrevista esa clase de presencia, pura palpación que es un ser humano, el ser que entre todos se presenta envuelto en su alma. Leve resplandor de la luz que corresponde al – dios desconocido.

alla luce della tragedia che spesso ci immaginiamo nell’indeciso chiarore di un lumino a olio, nell’angusto spazio dei sogni. La luce che si insinua nell’anima, che non si ritrae davanti a essa, permettendo che i conflitti tragici, gli incubi che popolano il semisogno della sofferenza umana, l’interno di quella «ombra di sogno» che è l’uomo, si manifestino. Luce contraria alla diafanità, che fa uscire da sé perché possa essere intravista quella presenza, pura palpazione, che è un essere umano, l’essere che tra tutti si presenta avvolto nella sua anima. Lieve bagliore della luce che corrisponde al Dio sconosciuto.<sup>14</sup>

La luce oscura che ri-vela e, stando all’etimologia di *revelare* e del corrispondente greco ἀποκαλύπτω, svela e nasconde al contempo, custodisce il mistero di quel *deus absconditus* conoscibile solo nel primo chiarore schiuso dalla notte. Sarà proprio una delle figure aurorali amate dalla filosofa, Diotima, a farsi portavoce della scelta di restare in questa oscurità piena di luce:

Escogí la oscuridad como parte. Quise hacer como la tiniebla que da a luz la claridad que la hace sucumbir, desvanecerse. Una constante ausencia, el hueco de alguien, ha llenado mi vida más que ningún otro suceso. La ausencia era como plana cuando yo era joven, y se ensanchaba en las interminables tardes en que prefería hundirme en algún rincón solitario, negándome a ver y a ser vista de nadie.

Ho scelto di stare dalla parte dell’oscurità. Ho voluto assimilarmi alla tenebra che dà alla luce il chiarore che la fa soccombere, svanire. Un’assenza costante, il vuoto lasciato da qualcuno ha riempito la mia vita più che ogni altro evento. L’assenza era come piana quando ero giovane, e dilagava nelle sere interminabili in cui io preferivo sprofondarmi in qualche angolo solitario, rifiutandomi di vedere e di farmi vedere da chiunque.<sup>15</sup>

Zambrano, percorrendo su binari paralleli e acronicamente le collimazioni tra mitologia greca e sacralità biblica, commenta la nascita del mondo ricordando che «la creazione di tutto il visibile e l’invisibile ebbe luogo attraverso la parola divina. *Fiat lux*»<sup>16</sup> e a quella parola creatrice, a quel sogno del padre, «la luce obbedì, pur essendo più veloce di ogni altra cosa, più di ogni altra creatura, in quanto creata per

<sup>14</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 63; *L’uomo e il divino*, pp. 56-57.

<sup>15</sup> Diotima (Fragmentos) in *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*; *All’ombra del dio sconosciuto. Antigone, Eloisa, Diotima*, pp. 134-135.

<sup>16</sup> «la creación de todo lo visible y lo invisible tuvo lugar por la palabra divina *Fiat lux*» in María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Acanto, Espansa Calpe, Madrid 1989, p. 114; trad. it di Rosella Prezzo, *Luoghi della pittura*, Medusa, Milano 2002, p. 94.



prima»<sup>17</sup>. Il λόγος-luce si dischiude, nell'eterno attimo, nell'oscurità che si disperde ma che non scompare. Quell'oscurità vinta e separata dal gesto incoativo del creatore, si rapprende all'interno della luce, come il cuore oscuro della fiamma.

Zambrano, dunque, iscrive il proprio dire filosofico in un percorso che destituisce il λόγος del suo carattere preminentemente dominante e istituisce, come fonte sorgiva del conoscere, rivelazione e vocazione. In *Note del metodo* afferma che

en lo intelectual, la «*forma mentis*», consecuencia del predominio del Método, sea o no cartesiano, opera decisivamente; y así tenemos una creciente reducción de las diversas, plurales formas de iluminación a la *claridad* (la «*clarté*») homogénea, extensa. Una claridad que rechaza las tinieblas sin penetrar en ellas, sin deshacerlas en penumbra, sin abrir en ellas filos de luminosidad. La claridad ha de ser constante y homogénea. Y toda luz discontinua es desatendida, desvirtuada. Es por sí sola un imperativo.

sul piano intellettuale la «*forma mentis*», conseguenza del predominio del Metodo, cartesiano e non – opera in maniera decisiva. Si verifica pertanto una crescente riduzione delle differenti e plurali forme di apertura alla *chiarezza* (la «*clarté*») omogenea e estesa. Una chiarezza che respinge le tenebre senza penetrare in esse, senza disfarle in penombra, senza aprire squarci di luce. La chiarezza deve essere costante ed omogenea; ogni luce discontinua è disattesa, alterata. Per sé sola è un imperativo.<sup>18</sup>

Ebbene l'aurora in quanto sigillo costitutivo della filosofia, si mostra sospesa altresì tra aspirazione alla trasparenza e tensione verso l'oscurità. Un'oscurità che reca in sé le proprie radure, come avremo modo di analizzare nel paragrafo sui chiari del bosco.

All'aurora dedica varie riflessioni nei suoi lavori, erigendo persino un'opera interamente dedicata alla definizione e all'occultamento di questa immagine-simbolo, *Dell'aurora*, che sin dal titolo suggerisce, seppur in modo ingannevole, il carattere di dissertazione. Eppure, questo libro, scritto tra il 1960 e il 1980, durante gli anni che trascorreva in una casa al liminare del bosco con la sorella Araceli a La Pièce<sup>19</sup>, conducendo una vita solitaria e scrivendo furiosamente, non assume la fisionomia di un trattato filosofico bensì mostra la propria natura di rivelazione:

Come tutte le rivelazioni, l'Aurora mi è apparsa in molti modi. Nella Spagna del 1937, quando vi tornai a guerra ormai persa, fu un'Aurora di sangue. All'Avana, per

---

<sup>17</sup> «la luz obedeció, siendo más veloz que nada, más que ninguna otra criatura por haber sido primeramente creada» in María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 380; *L'uomo e il divino*, p. 346.

<sup>18</sup> María Zambrano, *Notas de un método*, p. 75; *Note di un metodo*, p. 42.

<sup>19</sup> La sorella Araceli morirà nel 1972.

sorprendere l'alba mi sdraiavo sulla riva del mare. Ho sempre camminato verso l'alba, non verso l'ocaso; e ho sempre sofferto per tante albe precipitate nell'ocaso.<sup>20</sup>

Sono gli anni in cui si intensifica la corrispondenza epistolare con il teologo Agustín Andreu e con l'amica poeta Reyna Rivas e germinano le riflessioni per una teologia della luce che andranno a comporre *Dell'aurora* «durante vicissitudini tremende, goccia a goccia»<sup>21</sup>. Già nel 1963 scriveva di star «meditando sulla luce e sul chiarore occulto; quello che si occulta e quello che si lascia occultare»<sup>22</sup>, ponendo così la propria meditazione filosofica tra due polarità: il chiarore e l'oscurità. Nonostante la struttura apparentemente frammentaria di *Dell'aurora*, l'opera è composta da piccole cellule concatenate l'una all'altra, «ognuno dei brani che lo compongono è completo, compiuto in sé come il pezzo di una partitura musicale. E ognuno sembra occupare esattamente lo spazio di una notte seguita dall'alba»<sup>23</sup>. Questo risponde a un disegno di unitarietà e di completezza che Zambrano persegue nella sua ricerca dell'origine. Ne risulta una straordinaria opera di poetica in cui si racchiude una profonda opera di filosofia nutrita dalla consapevolezza che essa, la filosofia, sia la

transformación de lo sagrado en lo divino, es decir, de lo entrañable, oscuro, apegado, perennemente oscuro; pero que aspira a ser salvado en la luz y como la luz. He creído siempre en la luz del pensamiento más que en ninguna otra luz; y la aurora resulta la mediación entre lo sagrado y lo divino y, como para mí, parece ser, la filosofía es transformación, en este punto no digo que siga, pero sí que es toy de acuerdo con Nietzsche, como en tantas otras cosas; entonces, salió la aurora.

trasformazione del sacro nel divino, e cioè come trasformazione di quanto è viscerale, oscuro, passionale e perennemente oscuro, ma aspira a essere salvato nella luce; e io ho sempre creduto nella luce del pensiero più che in qualsiasi altra luce. L'aurora risulta dalla mediazione tra il sacro e il divino, e siccome credo che la filosofia sia trasformazione – in questo, come in tante altre cose, concordo con Nietzsche, non lo seguo, ma concordo con lui – allora apparve *L'aurora*.<sup>24</sup>

Nietzsche, annoverato proprio in *Dell'aurora* fra le figure aurorali del panorama storico del Novecento, è autore a sua volta di un libro, *Aurora*, intesa come «salvezza; come di uno che è stato nel fondo di una miniera e sale alla luce; è una

---

<sup>20</sup> María Zambrano, *Intervista a Pilar Truena*, TVE «Muy Personal», 1988; ora in Elena Laurenzi, *María Zambrano, filosofa dell'aurora* in María Zambrano, *Dell'aurora*, p. 157.

<sup>21</sup> María Zambrano, *Dalla mia notte oscura. Lettere tra María Zambrano e Reyna Rivas (1960-1989)*, p. 243.

<sup>22</sup> Ivi, p. 97.

<sup>23</sup> Elena Laurenzi, *María Zambrano, filosofa dell'aurora*, p. 154.

<sup>24</sup> María Zambrano, *A modo de autobiografía*, p. 723; *Quasi un'autobiografía*, p. 131.

salvezza che può anche essere alchimia, ma l'alchimia del pensiero chiaro, della luce»<sup>25</sup>. Sulla natura consonantica del rapporto tra Zambrano e Nietzsche, si è soffermata la lettura critica e puntuale di Elena Laurenzi che traccia, avvalendosi della conoscenza dei lavori, editi e inediti, di Zambrano sul filosofo, un percorso guidato dalla metafora dell'aurora cara ad entrambi gli autori. La studiosa mette in chiaro, sin dalle prime pagine, la natura degli scritti di María Zambrano su Friedrich Nietzsche, ovvero quella di essere un dialogo ininterrotto e fecondo con quell'essere aurorale in cui ritrovava le suggestioni per concretizzare la propria vocazione filosofica a partire dall'elaborazione della metafora del cuore che intesse delle consonanze con la metafora del genio del cuore del pensatore tedesco. Se per Nietzsche

il genio del cuore, quale lo possiede quel grande occulto, il dio tentatore e l'innato acchiappatore di topi per coloro che sono sicuri, colui la cui voce sa scendere fin nell'oltretomba di ogni anima, che non pronuncia parola né rivolge sguardo in cui non sia riposta un'attenzione e un'increspatura di adescamento [...] il genio del cuore che fa ammutolire ogni voce troppo sonora e ogni compiacimento di sé e insegna a porsi in ascolto [...]; il genio del cuore, dal cui tocco ognuno si diparte più ricco, non graziato e stupido, non beneficiato e oppresso come da un bene estraneo, bensì più ricco di sé, più nuovo che per l'innanzi, dissigillato, alitato e spiato da un vento australe, forse più insicuro, più delicato, più fragile, più infranto, ma colmo di speranze che non hanno ancora un nome, colmo di un volere e di un fluire nuovo, colmo di una nuova riluttanza e di un nuovo riflusso.<sup>26</sup>

Per Zambrano il cuore è come «uno spazio che si apre all'interno della persona per accogliere certe realtà»<sup>27</sup> e partendo dalla constatazione che la filosofia è fondata sull'elaborazione della metafora della visione e di quella della luce dell'intelletto, Zambrano recupera una tradizione coeva ma scomparsa per secoli nell'oblio, quella di una metafora del cuore. Se la tradizione ha da sempre proposto la storia di una ἐπιστήμη prodotta dalla visione intellettuale, la filosofia di Zambrano volge lo sguardo a un antico sapere che nasce nelle viscere (*entrañas*). Ogni critico, trovandosi a lavorare sull'opera di Zambrano, si è imbattuto nel termine e ha dovuto confrontarsi con questa immagine, elaborando di volta in volta un'analisi puntuale eppure mai esaustiva del simbolo. Ciò accade poiché la caratteristica distintiva delle

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Friedrich Nietzsche, *Opere*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1986, p. 295.

<sup>27</sup> «un espacio que dentro de la persona se abre para dar acogida a ciertas realidades» in María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, p. 64; *Verso un sapere dell'anima*, p. 47.

*entrañas* è proprio quella di essere inesauribile. Un'espressione che deriva dal frammento del filosofo Empedocle – “dividendo bene il Logos – distribuendolo bene nelle tue viscere”. Si direbbe dunque che il sentire originario auspicato dalla riflessione intellettuale e mistica di María Zambrano sia strettamente connesso alla metafora delle viscere, che ben si presta a delineare la fisionomia di un sapere che derivi dall'anima stessa, dai luoghi più remoti, segreti e inaccessibili dell'essere. Un vocabolo estremamente complesso che, desunto dalla radice *entre*, fa riferimento a ciò che è interiore, interno, intimo: «le viscere sono la parte meno visibile, non semplicemente perché non lo sono, ma perché fanno resistenza a diventarlo. E le viscere sono la sede dei sentimenti»<sup>28</sup>. In un capitolo de *L'uomo e il divino*, circa le forme del nulla, Zambrano traccia un percorso che a partire da Platone si snoda attraverso il pensiero di Parmenide, focalizzandosi sulla concezione di «inferi». Giunge così alla filosofia contemporanea, osservando le discrasie tra il concetto di una luce violenta a quella che «non impone la chiarezza», infatti Cartesio proponeva la luce come struttura. Anche altri pensatori come Pascal, Nietzsche e Kierkegaard suggeriscono, nelle loro opere, «un chiarore ineguale che evoca più la lampada a olio, indecisa, alata, vacillante, che la luce uniforme della coscienza e della ragione “pura”»<sup>29</sup>. Zambrano ribadisce dunque, a più riprese, l'idea di un chiarore che esalti le pieghe oscure dell'esistenza, formulando e coniando la metafora delle viscere, simbolo dell'«originario, il sentire irriducibile, primario, dell'uomo nella sua vita, la sua condizione di vivente»<sup>30</sup>. E dunque María Zambrano pensa a una «luce vivente» pur domandandosi: «ma la vita acconsentirà a farsi sorprendere da un'altra luce?»<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> María Zambrano, *Per una storia della pietà*, «aut aut», n. 279, 1997, p. 64.

<sup>29</sup> «no impone su claridad»; «una desigual claridad más evocadora de la lámpara de aceite indecisa, alada y vacilante que la uniforme luz de la conciencia y de la razón “pura”» in *El hombre y lo divino*, p. 176; *L'uomo e il divino*, p. 158.

<sup>30</sup> «originario, el sentir irreductible, primero del hombre en su vida, su condición de viviente» in *ivi*, p. 177; *ivi*, p. 159.

<sup>31</sup> «luz viviente»; «¿permetirá la vida ser sorprendida por otra?» in *ivi*, p. 176; *ivi*, p. 158.

## 4.2 Polarità a confronto: luce d'aurora e luce del sole

E questo raggio di Sole che scivola dentro come una serpe, questa luce che mi cerca, sarà la mia peggior tortura. Non potermi liberare di te nemmeno qui, oh luce, luce del Sole, del Sole della Terra. Non esiste, un Sole dei morti? Devi perseguitarmi fin qui, Sole della Terra, devo saperlo da te se è notte, se è giorno; se il Sole è lì che irrompe, soggiogando l'Aurora, o sta finalmente sprofondando nel mare, devo continuare a saperlo....sempre.

(María Zambrano, *La tomba di Antigone*)

Abbiamo detto che nel pensiero filosofico di María Zambrano la dicotomia che sussiste tra la luce accecante del Sole e il chiarore luminoso dell'Aurora occupa uno spazio rilevante e centrale nel suo intero macrotesto filosofico e diviene nodo nevralgico da cui si diramano tutte le suggestioni latrici di un nuovo sguardo all'interno della filosofia occidentale.

Ne *L'uomo e il divino*, riflettendo sulla nascita degli dèi omerici, Zambrano esamina le varie sfaccettature della luce, partendo dall'idea di una specularità tra la loro apparizione degli dèi e il sorgere della luce dell'alba, poiché come essa, gli dèi sono «annuncio e realtà»<sup>32</sup>. Al suo sorgere, la luce solare non affronta le tenebre, la lotta ancestrale e sanguinosa con l'oscurità avviene *ante lucem*, prima del tempo, quando – scrive Zambrano –

la leve, ligera claridad del alba, tímida luz, aún vacilante, la que deshace las sombras de una batalla sin violencia alguna, donde la simple aparición de la luz en su más tenue vibración es suficiente para arrojar las tinieblas al pasado, haciéndolas, no sólo desaparecer, sino olvidar; su recuerdo vendrá más tarde, cuando la concentrada luz solar agonice.

il lieve, tenue chiarore dell'alba, timida luce ancora vacillante, quella che disfa le ombre di una battaglia senza alcuna violenza dove la semplice apparizione della luce nella sua più tenue vibrazione è sufficiente per scacciare le tenebre nel passato, facendole non solo svanire, ma dimenticare; il loro ricordo verrà più tardi, quando la luce concentrata del sole agonizzerà.<sup>33</sup>

È l'alba a farsi dichiarazione e rivelazione delle cose e dischiude ciò che viveva imprigionato nell'oscurità. La luce solare è determinata altresì da una

---

<sup>32</sup> «annuncio y realidad» in María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 44; *L'uomo e il divino*, p. 39.

<sup>33</sup> *Ibidem; ibidem.*

connotazione fortemente violenta, è «imperiosa, unica, quasi corporea». È – scrive Zambrano – la «luce del potere»<sup>34</sup>. Una luminosità siffatta impedisce pertanto la conoscenza e la comprensione della realtà, poiché la natura accecante dell'astro solare, seppur così venerato e cercato in tutte le epoche della storia dell'umanità, deflagra i confini degli oggetti e genera una paradossale cecità. Sebbene il Sole sia considerato astro *princeps*, dominatore del cielo e dispensatore di vita, grava sulla terra con la propria pesantezza. È infatti

luz que se deja sentir con algo de sentencia inapelable; aunque ninguna otra pueda rivalizar con ella hay un enemigo siempre en acecho que logra una victoria efímera y violenta. Luz un tanto abrumadora que vence condenando las tinieblas enemigas, siempre en acecho de la revancha.

una luce che si lascia sentire come un giudizio inappellabile; anche se nessun'altra può competere con essa, c'è un nemico sempre in agguato che ottiene una vittoria effimera e violenta. Luce un po' opprimente che vince condannando le tenebre nemiche, sempre in attesa di rivincita.<sup>35</sup>

Nel saggio *Lydia Cabrera, poeta della metamorfosi*, partendo dalla natura ancipite del rapporto tra filosofia e poesia – altro perno portante del suo pensiero – l'autrice ricorda uno dei luoghi in cui ha vissuto, un mondo di cui ricordava ancora una certa natura incontaminata, lontana dalle discrasie temporali: Cuba, isola-archetipo tale «grazie alla sua luce che sembra sollevarla verso il cielo rendendo ancor più lieve il peso della terra»<sup>36</sup>. La luce si caratterizza ontologicamente per il modo in cui si rapporta alla materia che soggiace al suo dominio. Per Zambrano «c'è una luce di caduta che piomba sulla terra schiacciandola come una sentenza del cielo. E c'è un'altra luce che arriva a posarsi vibrante e leggera, attraendo a sé la terra senza violenza»<sup>37</sup>.

Alla *gravitas* solare, Zambrano pone come contrappunto la *levitas* della prima luce del mattino; quest'ultima estranea alla violenza quanto l'altra accecante e abbacinante. Il chiarore luminoso dell'alba istituisce un patto con l'oscurità, la rischiara, non altera la sua natura né la sopraffà:

no establece ninguna ley, ni dicta sentencias; irisada, brilla en su levedad; tiene algo de juego; no acaba de declararse; anuncia algo

non stabilisce nessuna legge, né detta sentenze: iridescente, brilla nella sua levità; ha qualcosa del gioco; non cessa di aprirsi;

<sup>34</sup> «imperiosa, única, casi corporeizada [...] luz del poder» in *ivi*, p. 45; *ivi*, p. 40.

<sup>35</sup> *Ibidem*; *ibidem*.

<sup>36</sup> María Zambrano, *Lydia Cabrera, poeta della metamorfosi*, «aut aut», p. 146.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 147.

que vendrá y conserva algo de lo que ya se retira; siendo enteramente, no se impone, no se condensa en peso: es líquida y alada; es la luz de la mañana que regala la transparencia.

annuncia qualcosa che verrà e conserva qualcosa di ciò che ormai si ritira; essendo interamente non si impone, non si condensa in peso; è luce liquida e alata; è la luce del mattino che dona la trasparenza.<sup>38</sup>

In *Luoghi della pittura*, rispondendo all'esigenza interiore di indagare le molteplici sfaccettature della creazione umana, Zambrano si cimenta con un'altra modalità espressiva che germina dalla contemplazione di un'arte a lei cara, la pittura, considerandola una rivelazione. Anche qui la luce è protagonista:

nasce nelle caverne, ma nasce dalla luce: una luce speciale, particolare, intima [*entrañable*], non una luce qualsiasi. La pittura si colloca in un tempo altro, tra la penombra e una luce rivelatrice, che l'avvicina all'intangibile, alla dimora del misterioso. Come l'azzurro che può contenere tutto o essere appena una pennellata, come ciò che viene offerto e per questo non esige risposta.<sup>39</sup>

Esplorando le sottili dinamiche della pittura, Zambrano avvalorava l'idea di una ragione poetica che risponde a una complessa e affascinante metafisica della luce o, più precisamente, dell'aurora. La pittura infatti è luce aurorale, in grado di fendere le tenebre senza dissolverle, la penombra appunto; tanto che l'autrice elabora la definizione di *luz sombría* ovvero una luce che reca in sé, a suggello della propria esistenza, l'ombra. Tuttavia, alcuni critici, come Rosella Prezzo, deducono che la filosofa non sembri intenzionata a «elaborare una nuova metafisica o una mistica della luce» ma «più semplicemente, e fenomenologicamente [...] ripartire da un gesto essenziale, quello di volgersi di nuovo a sentire la luce nella sua originarietà vivente, nella sua *vivencia*»<sup>40</sup>. Ponendosi ai margini del pensiero filosofico occidentale, accettando di abitare la zona liminare della soglia, specchio e controcanto alla condizione esistenziale dell'esilio, Zambrano sviluppa l'antitesi tra la luce razionale e filosofica del sole, che occulta le proprie radici e giunge alla cristallizzazione e all'astrazione dei concetti e la luce viscerale dell'aurora, in grado di annunciare la fonte inesauribile della parola vivente.

La refrattarietà al diafano è ravvisabile anche nel *niño* di Velásquez:

---

<sup>38</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, pp. 45-46; *L'uomo e il divino*, p. 41.

<sup>39</sup> Rosella Prezzo, *Introduzione a Luoghi della pittura*, p. 19.

<sup>40</sup> Ivi, p. 9.

Aquí, en el rostro de este idiota, una luz pálida, vacilante, una luz sin fuego, luz tan sólo como un alba. Ya que el alba hace sentir la germinación de la luz, y antes que el sol aparezca como su fruto, hay un tiempo inmenso, pues que todo es en ella inmensidad, un lago de calma y de quietud, de luz blanca. Calma y quietud anunciadoras se una vida en la luz, de unos cuerpos suyos, formados por ella, por la sola luz del verbo sin declinación posible. Y mientras esta sola luz dura, lo que emerge de las sombras se asemeja, más que a una cosa, a una palabra.

qui, nel volto di questo semplice, una luce pallida, vacillante, una luce priva di fuoco, come può esserlo solo un'alba. Dal momento che l'alba fa sentire il germinare della luce e, prima che il sole appaia come suo frutto, c'è un tempo immenso – tutto è in quella immensità –, un lago di calma, di luce bianca. Calma e quiete che annunciano una vita nella luce, e corpi formati da essa, dalla sola luce del verbo senza declinazione possibile. In questa pura luce ciò che emerge dalle ombre assomiglia, più che a una cosa, a una parola.<sup>41</sup>

La luce del mattino si mostra incorporea, tende alla chiarezza e alla trasparenza e in lei appaiono figure che si condensano solo per pochi istanti e poi si dissolvono, imprevedibili. Così per Zambrano, nella teogonia greca

la luz de la que Apolo será el portador no acabará nunca de estar condensada en él; [...] se hará patente esa calidad de la luz del aire, de la luz que no pesa, ni se condensa, que pasa rozando las cosas y casi penetrándolas hasta volverlas como ella transparentes. La divinación suprema de la luz es en Apolo, dios de la luz entre todos, *trasparencia*.

la luce di cui Apollo sarà il latore non finirà mai di condensarsi in lui [...] si paleserà quella qualità della luce aerea, della luce che non pesa né si condensa, che passa rasentando le cose e quasi attraversandole fino a farle diventare trasparenti come lei. La divinizzazione suprema in Apollo, dio della luce per eccellenza, è *trasparenza*.<sup>42</sup>

Ad Apollo era destinato il τέμενος a Delfi. Ripercorrendo sapientemente la tradizione del pensiero teologico greco, María Zambrano ricorda la natura ancipite del legame fraterno tra Apollo e Dioniso; in quest'ultimo la lotta violenta tra umano e divino lo conduceva al delirio e alla condizione perenne di ebbrezza, costretto dalla sua natura demoniaca a dimorare per una parte dell'anno a Delfi dove il fratello luminosissimo si poneva in ascolto. Mentre l'animo di Dioniso, sempre conteso tra oscurità e luce, tra ebbrezza e delirio, morte e resurrezione è nato dall'ardere di una donna a causa della fulgente divinità di Zeus, Apollo è visibile nella sua intatta e nuda luminosità, «dio della luce, dio-luce»<sup>43</sup>. È a Delfi che Apollo ascoltava, è lì che

---

<sup>41</sup> María Zambrano, *Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes in Algunos lugares de la pintura*, p. 118; *Appunti sul linguaggio sacro e le arti in Luoghi della pittura*, p. 97.

<sup>42</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 46; *L'uomo e il divino*, p. 41.

<sup>43</sup> «dios de la luz, dios-luz» in *ivi*, p. 340; *ivi*, p. 310.



manifestava le sue profezie attraverso l'oscura voce della Pizia, «una voce scaturita dalle profondità dell'antro, nella pienezza del delirio»<sup>44</sup>.

L'Aurora si dischiude improvvisa, è il germinare silenzioso del mattino dopo l'apparizione dell'alba, è l'istante privilegiato, l'interstizio impercettibile tra lo scomparire dell'alba e l'apparire del sole. Zambrano definisce l'apparizione dell'Aurora con l'immagine di un confine, una linea lieve refrattaria a definizioni geometriche:

se aparece distendida, sembrada, como germen cuando irrumpe en la oscuridad, se aparece ante todo [...] como una linea, como una raya que separa [...] esa linea que separa dando, creando al par abismo y continuidad. [...] El alba comienza a fundirse, casi a huir, ofreciendo levemente la imagen de todo un rino de algo inapelable; ella, la Aurora, quien ha despertado el germen preexistente, pero casi normalmente adormecido, de lo ilimitado y ardiente, se nos aparece así como un límite, el confín que nos detiene y nos llama inapelablemente. Es un sueño, es decir un lugar donde los simples sentires, y su natural fantasear, aparecen a punto de ser abolidos por un imperativo, si nos atreviéramos a decirlo kantianamente, por una ley, la ley, en verdad.

appare distesa, seminata come un germe che irrompe nell'oscurità. Appare [...] innanzitutto come una linea, un confine che divide [...] linea che separa offrendo, creando insieme abisso e continuità. [...] 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 dire chiamarlo kantianamente – da una legge – *la* legge, in verità.<sup>45</sup>

L'Aurora si mostra appena per poi occultarsi, è quel luogo – scrive Zambrano – in cui si fa presente «l'imminenza di qualcosa di inconcepibile che apparirà»<sup>46</sup>; l'identità di ciò che sta per sopraggiungere è sconosciuta e oscura, corrisponde, più che a un pensiero, a uno sguardo che non ha estensione, a un essere che ci guarda e quando «la luce ci guarda» non ne conosciamo le conseguenze poiché quello sguardo non crea memoria dell'accadimento.

Zambrano non solo istituisce un *discrimen* tra la luce solare, corrispondente alla visione occidentale e la luce aurorale, nuova parola del sentire originario, ma pone una complessa distanza tra la luce bianca dell'alba e quella dell'aurora. Quest'ultima, infatti, quando appare, disperde l'alba «quasi corporeizzata» e si

---

<sup>44</sup> «una voz nacida de las profundidades del antro, en la plenitud del delirio» in *ivi*, p. 345; *ivi*, p. 315.

<sup>45</sup> María Zambrano, *De la aurora*, p. 47; *Dell'aurora*, p. 27.

<sup>46</sup> «la inminencia de que algo inconcebible aparezca» in *ivi*, p. 71; *ivi*, p. 49.

presenta come una dea e «quando l’Aurora, dea, appare radiosa, lasciando attonito il guardiano dell’alba, l’alba si disperde»<sup>47</sup>. In quanto dea, l’Aurora ha i suoi culti e i suoi templi e, in ultima istanza, il suo regno; Zambrano istituisce una perfetta dialettica tra l’immagine dei due regni, quello del Sole e quello dell’Aurora. Il dualismo permane fortemente in tutti gli scritti dell’autrice, generando quasi un’ossessiva insistenza su questa dicotomia presente nel contesto del suo pensiero filosofico. Se infatti il regno del Sole si manifesta come regno del potere imperante, che ha dimenticato la propria origine e le radici fondanti della propria esistenza, al contrario il regno dell’Aurora conosce il proprio passato:

A diferencia del reino de la aurora, cuando aparece el sol, el astro único, el poderoso, potente y decisivo, aparece con él su reino, el reino del poder, del poder que cuando deja de ser auroral se convierte en imperatino, en imperante, en el único, sin haberse dado mucha prisa en establecer los prolegómenos de ese poder, de los fundamentales de ese su reino único, sin volverse nunca hacia atrás para mirar su aparición ni su nacimiento. Diríase que el sol es sin haber nacido.

A differenza del regno dell’Aurora, quando il sole appare, - l’astro unico, il poderoso, potente e decisivo -, appare con lui il suo regno, il regno del potere. Il potere che quando cessa di essere aurorale si converte in imperativo, in imperante, nell’unico, senza curarsi di stabilire i prolegomeni, i fondamenti di questo suo regno unico; senza mai voltarsi indietro a contemplare la propria apparizione o la propria nascita. Si direbbe che il sole è, senza essere nato.<sup>48</sup>

Il sole si impossessa di tutto ciò che tocca con i suoi raggi, con la sua potenza si fa padrone assoluto. María Zambrano insiste sulla natura violenta della luce solare, dimentica delle proprie origini, crudele quando entra come una serpe nell’oscurità. L’inesauribile dicotomia tra sole e aurora è ravvisabile anche nelle arti, in particolare nella scultura, dove la possanza corporea dell’astro domina le ombre tanto da estendersi e lasciare traccia materiale di sé. La filosofa ipotizza allora una realtà in cui il sole emani, con la propria potenza, la vita e la luce ma anche la notte, l’oscurità quando volge altrove i propri raggi e così «il suo essere e la sua azione non costituirebbero allora un regno a sé, ma il compimento del regno dell’Aurora»<sup>49</sup>. Ma la luce del sole incarna la tirannia del pensiero, irrompe negli oggetti trascurandone la *vivencia*. Al contrario, la luce aurorale mantiene il proprio *status* di integrità e costanza che rende inalterabile e in grado di far vedere. Il pensiero di cui si fa

<sup>47</sup> «casi corporeizada», «cuando la Aurora diosa ya aparece radiante, asombrando al guardián del alba, se pierde el alba», ivi, p. 74; ivi, p. 51.

<sup>48</sup> Ivi, p. 176; ivi, p. 133.

<sup>49</sup> «su ser y su acción un reino sino el cumplimiento del reino de la Aurora» in ivi, p. 177; ivi, pp. 134-135.

portavoce il sole è un pensiero sistematico, votato alla rigidità dei postulati, immemore e costantemente lontano dal proprio centro vitale, rinchiuso nella struttura architettonica sigillata nelle proprie mancanze. Alla diafanità cieca del sole Zambrano contrappone il chiaroscuro, la penombra, tutto ciò che collima con l'idea di una contaminazione purissima tra luce e ombra poiché è proprio nell'ostinata compresenza dei due elementi che è possibile raggiungere la conoscenza del reale. Persino il sole cade vittima della propria cecità, «prigioniero del proprio potere» da cui può essere liberato solo «nella penombra e nelle ombre»:

<p>Sólo en las penumbras, en las sombras, anida la liberación, para el mismo sol, de ese su propio reino que le aprisiona, a él mismo, con su propio poder.</p>	<p>solo nella penombra e nelle ombre si annida, anche per il sole stesso, la liberazione da questo suo regno, in cui rimane, esso stesso, prigioniero del proprio potere.<sup>50</sup></p>
---	--

L'insistenza sull'antitesi di queste due luci è affrontata efficacemente nell'opera *La tomba di Antigone*, coeva a *Dell'aurora*. Qui Zambrano, recuperando dalla tradizione classica il personaggio sofocleo, opera un'affascinante riscrittura ponendo al centro della narrazione il personaggio di Antigone, «figura alquanto profetica» della passione che si annida nella storia dell'Occidente stesso. Per la filosofa spagnola è Antigone che «compiendo il suo sacrificio con la lucidità che le rivela la Nuova Legge, che è anche la più remota e la più sacra, la Legge e basta, ella giunge fino al punto in cui nasce una società umana»<sup>51</sup>. Sin dalle prime battute di questa opera filosofico-teatrale, la discesa nelle tenebre della grotta/tomba in cui la figlia di Edipo sarà sepolta viva, il colloquio con l'ultimo raggio del sole si fa intenso e doloroso:

<p>Vedme aquí, dioses, aquí estoy, hermano. ¿No me esperabas? ¿He de caer aún más bajo? Sí, he de seguir descendiendo para encontrarte. Aquí es todavía sobre la tierra. Y ese rayo de luz que se desliza como una sierpe, esa luz que me busca, será mi tortura mayor. No poder ni aun aquí librame de ti,</p>	<p>Eccomi qui, dèi; sono qui, fratello. Non mi aspettavi? Devo scendere ancora più in basso? Sì, per incontrarti devo continuare a scendere. Qui siamo ancora sopra la terra, E questo raggio di Sole che scivola dentro come una serpe, questa luce che mi cerca, sarà la mia peggior tortura. Non potermi</p>
---	---

<sup>50</sup> Ivi, p. 178; ivi, p. 135.

<sup>51</sup> «Antígona es una figura, un tanto profética [...] y al realizar ella su sacrificio con la lucidez que le descubre la Nueva Ley, que es también más remota y sagrada, la Ley sin más, llega hasta allí donde una humana sociedad exista» in María Zambrano, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, edición de Virginia Trueba Mira, Ediciones Cátedra, Madrid, 1967<sup>1</sup>, 2015, pp. 150-151; trad. it. *La tomba di Antigone*, con un saggio di Rosella Prezzo, La Tartaruga, Milano 2014, p. 47.

oh luz, luz del Sol, del Sol de la Tierra.

liberare di te nemmeno qui, oh luce, luce del Sole, del Sole della Terra.<sup>52</sup>

L'atto sacrificale non consiste per Antigone nel discendere nell'antro oscuro né nell'abbandono di un'esistenza mai vissuta quanto piuttosto nel rifiuto di una conoscenza dettata dall'accecante sentenza dell'astro dominatore. L'immagine del raggio di sole che scivola come una serpe nell'interiorità infligge un'insanabile ferita che viene riscattata soltanto dalla penombra aurorale, che ancora non sopraggiunge. Nella sua catabasi nell'oscurità, nella notte, Antigone è consapevole di dover discendere sempre di più, resistendo alle seduzioni della luce solare. Sa che è necessario compiere un cammino di autocoscienza che la conduca alla condizione di essere lei stessa "luce nell'oscurità". L'ultimo monologo dell'Antigone di Zambrano, discorso che in realtà si delinea come colloquio con la propria ombra, porta violentemente all'estremo la dicotomia tra le due, tra le due forme di visione:

Oh Sol: estás todavía aquí como un reproche, como remordimiento que se arrastra, como una insidia. Ya sé que te veo por última vez, Sol de la Tierra, y que cuando te vayas, mis ojos, estos de la tierra, dejarán de ver, pues que no se abrieron solos, tú los abriste como una herida. Esa herida de la luz, en el rostro de los mortales. Sé que yéndote tú, Sol, se cerrarán estas llagas.

Y yo me quedaré aquí como una lámpara que se enciende en la oscuridad. Tendría que ir todavía más abajo y hundirme hasta el centro mismo de las tinieblas, que muchas han de ser, para encenderme dentro de ellas. Pues que sólo me fio de esa luz que se enciende dentro de lo más oscuro y hace de ello un corazón. Allí donde nunca llegó la luz del Sol que nos alumbró. Sí, una luz sin ocaso en el centro de la eterna noche.

Oh Sole, sei ancora qui, come un rimprovero, come un rimorso che si trascina, come un'insidia. So già che ti vedo per l'ultima volta, Sole della Terra, e che nel momento in cui te ne andrai i miei occhi, questi della terra, cesseranno di vedere, perché non si sono aperti da soli, li hai aperti tu, come una ferita. Questa ferita della luce sul volto dei mortali. So che andandotene tu, Sole, queste piaghe si chiuderanno.

E io resterò qui, come una lampada che si accende nell'oscurità. Dovrei arrivare ancora più in basso e sprofondarmi fino al centro stesso delle tenebre, che chissà fin dove si estendono, per accendermi dentro di esse. Perché io ho fiducia solo in quella luce che si accende dove maggiore è l'oscurità, facendo di essa un cuore; là dove la luce del Sole che ci illumina non è mai arrivata. Sì: una luce senza tramonto nel centro dell'eterna notte.<sup>53</sup>

Il luogo in cui sorge la luce aurorale si conferma e si configura come uno spazio non intaccato dalla presenza di altre forme luminose e, pertanto

---

<sup>52</sup> Ivi, pp. 175-176; ivi, p. 33.

<sup>53</sup> Ivi, p. 226; ivi, pp. 85-86.

drammaticamente oscuro. La visione procurata dai raggi solari non risponde a una viscerale e meditata consapevolezza interiore ma a una violenta apparizione che tutto abbaglia quasi fosse una costrizione. Nell'oscurità più profonda sorge, per Zambrano, la luce intramontabile che non lascia traccia, non deflagra i confini fino a restituire una conoscenza intatta e non una evidenza cieca. Antigone, figura aurorale per eccellenza, discendente di una genealogia al femminile a capo della quale Zambrano pone la dea Atena, fanciulla virginea chiusa nelle vesti di guerriero, malinconica, sola, «aurora nata dalla fronte di quel dio supremo che ancor più di Apollo poteva essere la personificazione del sole regnante»<sup>54</sup>, compie un sacrificio tale da riscattare il dramma della visione incarnato dal cieco padre Edipo. Spetta ad Antigone, e ad Atena prima di lei, patire l'oscurità delle tenebre e rischiararle inesorabilmente. E sarà Antigone nel dialogo muto con l'ombra della Madre a comprendere come essa sia simbolo di colei che, pur non avendo una natura di luce, dona luce, dà alla luce. È necessario tuttavia occultare quella luce, occultarsi nelle viscere della terra per poter raggiungere la vera luce:

Vete, Madre, hija tú también, tú también nacida de la Madre inmensa, negra como tú.

Ay, Madre, inmensa sombra...

Ay, Luz, señora nuestra. ¿Irás a ser algún día tú, nuestra Madre? Postrafa estoy aquí ante las dos, sola entre la Vida y la Muerte, postrada ante ti, Sombra, y ante ti, Luz.

¿Cuando?, decidme, dime tú, Luz, ¿cuando seréis las dos una sola?

La sombra de mi Madre entró dentro de mí, y yo, doncella, he sentido el peso de ser madre. Tendré que ir de sombra en sombra, recorriéndolas todas hasta llegar a ti, Luz entera.

Y ahora, ahora no sé qué me aguarda. Purificada por la sombra de mi Madre, atravesada en mí, sigo estando aquí todavía.

Ahi, Madre, figlia anche tu, anche tu nata dalla Madre immensa, nera come te.

Ahi, Madre, immensa ombra...

Ahi, Luce, signora nostra. Sarai tu, un giorno nostra madre? Io sono qui che, sola tra la Vita e la Morte, mi prostro dinanzi a tutte e due, dinanzi a te, Ombra, e dinanzi a te, Luce.

Quando, ditemi, dimmi tu, Luce, quando, di due che siete, sarete una sola?

L'ombra di mia madre è entrata di me e io, vergine, ho provato il peso di essere Madre. Mi toccherà andare di ombra in ombra, tutte percorrendole fino a giungere a te, Luce intera.

E ora, ora non so quello che mi attende. Purificata dall'ombra di mia madre, attraversata dentro di me, rimango ancora qui.<sup>55</sup>

Zambrano, nella profonda esegesi delle radici del pensiero occidentale condotta nell'opera *L'uomo e il divino*, «il libro più ricco e complesso [...] il più importante e

<sup>54</sup> «aurora nacida de la frente del dios supremo que más que Apolo podría ser la personificación del sol reinante» in María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 52; *L'uomo e il divino*, p. 47.

<sup>55</sup> María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 201; *La tumba di Antigone*, pp. 56-57.

significativo dal punto di vista strettamente filosofico»<sup>56</sup>, segue il percorso di separazione tra una luce che «vince condannando le tenebre» e quella che nasce dall'Oriente in grado di stipulare «più un patto con le tenebre che una vittoria umiliante; sembra essere apparso non per sopraffarle ma per rischiararle»<sup>57</sup> conferendo in tal modo la supremazia alla luce che non eccede nel delirio di onnipotenza, ma nascendo dalla propria stessa ombra, porta con sé la sofferenza dell'oscurità.

#### 4.3 «*Antem lucem venitus*»<sup>58</sup>: la notte oscura di María Zambrano

Reyna, la mia notte oscura, o  
più modestamente, il mio  
tunnel, continua.

(Roma, 25 agosto 1961)

Il cammino che conduce alla consapevolezza aurorale è determinato dall'attraversamento delle tenebre, dell'oscurità poiché nessuno – scrive María Zambrano in un articolo dal titolo esplicativo *Las catacumbas* - «entra nella nuova vita senza passare per una notte oscura [...] senza aver abitato una qualche sepoltura»<sup>59</sup>. In *Dell'aurora* la filosofa individua nell'occultazione e rivelazione dell'Aurora la necessità della Notte affinché essa possa nascere poiché

y es que la Aurora tiene sus noches, las noches de la Aurora, que se han experimentado rara vez y a veces durante algún tiempo con frecuencia. Siendo tan distintas de las otras noches no se les ha identificado como noches de la Aurora, es decir, esas noches en que la serenidad se hace por sí misma, en que el insomne atormentado, sin poder decir que esté dormido, está en un estado que corresponde a algo que no es ni oscuridad, ni tenebras,

l'Aurora ha le sue notti, le notti dell'Aurora, di cui si è fatta esperienza raramente, ma con frequenza in certi periodi. Pur essendo così diverse dalle altre notti, non sono state identificate come le notti dell'Aurora: quelle notti in cui la serenità si genera da se stessa, e nelle quali l'insonne, tormentato, giace – senza poter dire che dorme – in uno stato che corrisponde a qualcosa che non è oscurità, né tenebra, né luce chiara, anche se c'è la luna. [...] quelle notti in cui l'amore

---

<sup>56</sup> Vincenzo Vitiello, *Per una introduzione al pensiero di María Zambrano: il Sacro e la storia* in María Zambrano, *L'uomo e il divino*, p. VIII.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 40-41.

<sup>58</sup> Salmo CXII, 4.

<sup>59</sup> María Zambrano, *Las catacumbas*, «Revista de la Habana», n. 6, febbraio 1943.

ni luz clara, aunque haya luna. [...] esas noches en que el amor sin nombre y sin figura envuelve y recrea el universo todo que se aparece sin lejanía, lúcido, mas sin herir con la luz. senza nome e senza figura avvolge e rigenera l'universo intero, che appare allora senza distanza, lucente, ma di una luce che non ferisce.<sup>60</sup>

L'immagine della *notte oscura*, cifrata da una profonda e marcata carica simbolica, deriva dall'attenta e appassionata lettura dei testi mistici di San Juan de la Cruz. Affascinata dall'esistenza e dalla parola poetica del santo castigliano, Zambrano ha dedicato riflessioni importanti alla sua opera con particolare attenzione all'innovazione di questa peculiare voce, ibridata tra poesia e letteratura mistica. Persuasa dall'idea che «l'esistenza di san Giovanni è un non esistere, un esser pervenuti al non-essere», la filosofa individua nell'ascetismo e nel misticismo del santo spagnolo una connotazione di estrema purezza che tuttavia traluce una crudeltà terribile: l'autofagia dell'anima. Per Zambrano infatti dall'opera di San Giovanni si evince un percorso che ha portato l'anima a divorare se stessa: «l'anima ha divorato se stessa, ha ingoiato se stessa trasformandosi in qualcosa di diverso»<sup>61</sup>. L'evento mistico, intrinsecamente umano, è determinato da una condizione che avviene dentro l'anima e l'autofagia può essere traslata metaforicamente in un'immagine recuperata dal bacino semantico della biologia ovvero

la crisalide che disfa il bozzolo ove giace avvolta come in un sudario, per uscirne a volo; che divora il suo stesso corpo per trasformarlo in ali, che baratta ciò che pesa con ciò che invece vale a liberare da questa stessa gravità asservitrice.<sup>62</sup>

Sebbene l'immagine non sia del tutto esauriente per Zambrano e suggerisca l'idea del volo, la metamorfosi però indica l'idea di un desiderio potente, profondo, inestinguibile di essere *nulla*. Per perseguire questo cammino *verso* il nulla e *dentro* il nulla, il mistico sente di dover fare vuoto, divorare la propria anima, cessare di essere e così realizzare una metamorfosi. In questo modo «il mistico ha interamente ceduto se stesso; ed ha realizzato la distruzione più feconda, che è la distruzione

---

<sup>60</sup> María Zambrano, *De la aurora*, pp. 172-173; *Dell'aurora*, pp. 128-129.

<sup>61</sup> *San Giovanni della Croce. Dalla notte oscura alla più chiara mistica* in María Zambrano, *La confessione come genere letterario*, introduzione di Carlo Ferrucci, Bruno Mondadori, Milano, 1995, pp. 112-113. Il testo originale, dal titolo *San Juan de la Cruz: de la noche oscura a la más clara mística* fu pubblicato sulla rivista «Sur» (LXIII, Buenos Aires) nel 1939 poi successivamente su un numero di «Litoral» (CXXIV-CXXV-CXXVI, tomo II, Torremolinos) nel 1983. La prima traduzione italiana è comparsa sulla «Nuova Antologia» (fascicolo n. 1930) nell'ottobre del 1961.

<sup>62</sup> Ivi, p. 114.

psichica, affinché in questo deserto, in questo vuoto, venga ad abitare un altro, e questa volta per intero»<sup>63</sup>. L'esperienza mistica di Giovanni della Croce non fa del nulla una condizione totale di distruzione ma attraverso di essa attua una nuova creazione. E lo fa avvalendosi del genere letterario poetico, inusuale nella tradizione mistica, che si muove entro lo spazio letterario dei trattati e dei commentari, attuando in tal senso un percorso analogo alla filosofia. Al contrario, la poesia è situata – volendo utilizzare un'affermazione del critico Michel de Certeau – «sotto il segno della “musica dell'angelo” – un angelo che dà corpo all'avvenimento di una misura» – essa giunge prima dell'ora del lavoro, “all'avvicinarsi del levarsi dell'aurora”»<sup>64</sup>. Il linguaggio ineffabile degli angeli si manifesta in San Giovanni della Croce attraverso la poesia, con le sue *Canciones* e il suo *Cántico espiritual*, che condividono con il biblico *Cantico dei Cantici* la stessa forza e bellezza. La riflessione di María Zambrano sulla peculiarità del dettato mistico dello spagnolo ben si inserisce nella più ampia dissertazione sulla natura ancipite del rapporto tra filosofia e poesia la cui saldatura sembra attuarsi proprio nell'interstiziale spazio della mistica. Come ha osservato a più riprese nella sua opera *Filosofia e poesia*, il filosofo persegue una strada che lo conduce a possedersi, a trovare se stesso; *per contra* il poeta sa che questo non è possibile a meno che l'*altro* non metta in moto un meccanismo tale per cui ciò che è occultato dentro noi stessi venga alla luce. Riflettendo sulle divergenze che hanno provocato la separazione tra filosofia e poesia, Zambrano traccia il destino del poeta, uomo perduto, che possiede e trabocca di tesori, «l'amore l'ha fatto uscire da sé, senza che potesse mai più raccogliersi; ha perso la sua esistenza e ha guadagnato la totale epifania, la gloria della presenza amata»<sup>65</sup>. Anche ne *I beati* (1990), opera scritta negli stessi anni di *Chiari del bosco* (1977), *Dell'aurora* (1986), *Note di un metodo* (1989) e del postumo *I sogni e il tempo* (1992), Zambrano delinea la diversa fisionomia del filosofo, del poeta, del mistico e pone un'attenzione particolare alla figura dell'esiliato. Anche in quest'opera, che si apre con la bellissima immagine della vita che va oltre, muovendo dalla propria «radice oscura» per cercare «il suo corpo», la riflessione di María Zambrano è incentrata

---

<sup>63</sup> Ivi, p. 116.

<sup>64</sup> Michel de Certeau, *Sulla mistica*, p. 180.

<sup>65</sup> «el amor le hizo salir de sí, sin poder ya jamás recogerse; perdió su existencia y ganó la total aparición, la gloria de la presencia amada» in María Zambrano, *Filosofía y poesía*, pp. 102-103; *Filosofía e poesia*, pp. 116-117.



sull'immagine della luce «coagulata e sepolta»<sup>66</sup>, che giace insieme all'acqua nella profondità delle viscere. Le radici della vita si attorcigliano come una serpe al fondo di una labirintica oscurità e si muovono in direzione ascensionale, attorcigliandosi sempre più in alto poiché:

La sierpe de la vida, la sierpe vida - ¿alguna otra sierpe habrá enroscada en este universo? – acecha, irrumpe, y desaparece como la primera insuficiente materialización de un sueño. Sombra de un cuerpo en busca de un lugar, a punto de borrarse pero indestructible en su levedad y, como los sueños, sin nacimiento. La sierpe de la vida ha salido a la luz como una firma imborrable [...]

la serpe della vita, la serpe vita – ce ne sarà qualcun'altra, attorcigliata in quest'universo? – incombe, irrompe e svanisce al pari della prima, insufficiente, materializzazione di un sogno. Ombra di un corpo in cerca di un luogo, sul punto di cancellarsi ma indistruttibile nella sua leggerezza e, come i sogni, senza nascita. La serpe della vita è uscita alla luce come una firma non più cancellabile [...]<sup>67</sup>

La simbologia a cui è legata l'immagine della serpe è estremamente complessa, animale legato alla terra, alle viscere, al mondo ctonio, ha valenza positiva e negativa in molte tradizioni culturali e religiose. Se pensiamo al mondo greco, è inevitabile ricordare che tale icona partecipa sia dello spirito dionisiaco che dello spirito apollineo, condividendone il *furor* divinatorio, l'oscurità e la luminosità delle profezie. La serpe è legata altresì alla conoscenza alchemica, di cui parleremo in altri capitoli ma che possiamo anticipare vedendone la natura cosmica di ciclica rinascita. L'Uroboros, il serpente che mangia la propria coda, è simbolo «di manifestazione e di riassorbimento ciclico; è in unione sessuale con se stesso, autofecondatore permanente [...] è perpetua trasmutazione della morte in vita»<sup>68</sup>. Il serpente, così come il rettiliforme drago, appartiene ai luoghi confinanti con l'acqua: grotte, caverne, anfratti che sono gli stessi spazi abitati, immaginati, vissuti dagli eremiti. Serpenti e acqua sono sospesi «tra la vita e la morte perché fisicamente e contemporaneamente partecipi di più elementi e/o di entrambe le dimensioni della realtà (terrena e infera)»<sup>69</sup>. La serpe ne *I beati* è richiamata per attrazione alla terra, vuole discendere nelle viscere alla ricerca delle radici, del *punctum* di origine. Ed è proprio la terra che dona vita.

---

<sup>66</sup> «cuajada y sepultada» in María Zambrano, *Los bienaventurados*, p. 18; *I beati*, p. 17.

<sup>67</sup> Ivi, p. 19; ivi, p. 19.

<sup>68</sup> *Serpente* in *Dizionario dei simboli*, p. 921.

<sup>69</sup> Leonardo Marchetti, *Archeologia di un segno. Alle origini del drago cristiano...*, p. 49.

Anche in María Zambrano si rende dunque necessario l'occultamento della luce, la sepoltura di quel seme luminoso nell'abisso viscerale della terra. Nella storia universale dell'uomo la rivelazione avviene nel momento privilegiato dell'esilio; anzi, è l'esilio stesso a farsi rivelazione. Se le scienze umane, come la filosofia, la storia, la religione e l'archeologia, rintracciando indizi e tracce di visione, tendono a custodire in recinti le rivelazioni che vengono ignorate a causa di conato di resistenza che impedisce l'accogliere di tali momenti. Ma, sostiene Zambrano, «è nell'essere e a partire dall'essere che si ricevono rivelazioni. È la visione a darsi all'essere»<sup>70</sup>. L'essere è ferito sin dalla nascita dalla luce e cerca di liberarsi dell'oscurità congenita ad essa. Il cammino da compiere prevede dunque l'attraversamento della notte oscura, necessario affinché l'anima sperimenti l'assenza e il vuoto. Un'esperienza di occultamento e di trascendenza, caratterizzato da una «lucidità geometrica»<sup>71</sup> simile a quella con cui Giovanni della Croce descrive la propria *noche oscura*, momento di disfacimento dei sensi, dove

el alma entera se disuelve y se deshace encontrándose en este perdimiento. [...] no sólo la ciencia, sino el ser mismo se trascienden para deshacerse, para desnacer en esa realidad última y suprema, a quien la inteligencia pura situó «más allá del ser y de la esencia». Suprema realidad que traciende todo bien y toda idea; seno infinito, donde hundirse es renacer.

l'anima intera si dissolve e si scompone in quell'abbandono totale. [...] non solo la scienza, ma l'essere stesso si trascende per dis-farsi, per dis-nascere in quella realtà ultima e suprema che l'intelligenza pura situò "al di là dell'essere e dell'essenza". Realtà suprema che trascende ogni bene e ogni idea, spazio infinito in cui inabissarsi e rinascere.<sup>72</sup>

María Zambrano ravvisa nei versi di san Giovanni della Croce un perfetto equilibrio tra religione, pensiero e poesia e proprio in quest'ultima, che mostra un'apertura totale sino a perdersi, sino a divenire dimentica di sé, non traccia rotte predefinite nonostante miri a un'esattezza e a una «perfetta obiettività» che è quella dell'amore poiché «proprio in questo radica il nesso della mistica con la poesia; una mistica chiara porta in sé la presenza dell'oggetto, che si mostra poeticamente. La definizione della poesia potrebbe essere proprio questa, perché non c'è poesia finché

---

<sup>70</sup> «es en el ser y desde el ser como se reciben revelaciones. Es la visión la que se da al ser» in *ivi*, p. 30; *ivi*, p. 29.

<sup>71</sup> «lucidez geométrica» in María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, p. 163; *Verso un sapere dell'anima*, p. 138.

<sup>72</sup> *Ibidem*; *ibidem*.

qualcosa non resta impresso nelle viscere»<sup>73</sup>. Nell'oscurità delle viscere si annida il seme della luce, custodito come ferita intatta, occultato e pronto ad apparire intermittente e balbettante, un tremore rivelatorio che si manifesta solo dopo aver patito le tenebre notturne. Il percorso intrapreso da San Giovanni della Croce ben si presta alla disamina sulla natura dell'uomo e al suo legame con il divino affrontato a più riprese da María Zambrano. Nella massima opera dedicata alla figura dell'aurora, Zambrano si interroga sull'antinomia che contrappone e separa tenebra e luce, notte e aurora in una lotta escatologica ancestrale e irrisolta tanto da individuare nel simbolo notturno un imprescindibile ruolo di annunciatore del momento aurorale:

la Aurora no llegaría si la noche solamente la anunciara o solamente ella, su noche, despertase el anhelo de la manifestación de la luz. Pues que en una primera consideración, la noche, sin más, no existe; la noche lo es siempre de algo, que solamente la oscuridad no hace noche; y tratándose de la luz, la noche sola, sorda y muda, sin el latido, por pálido y remoto que se haga sentir, de la germinación de la luz, es decir, de la Vida, no sería sino seca y sórdida privación, jamás creadora; más bien se haría sentir como salida, o escapada, o dejada aparte de la Creación, como un olvido.

l'aurora non arriverebbe se non ci fosse che la notte ad annunciarla, se non ci fosse che quella, la sua notte, a risvegliare il desiderio del manifestarsi della luce. Perché, per cominciare, la notte assoluta non esiste. La notte è sempre notte di qualcosa; l'oscurità da sola non fa notte. E, trattandosi della luce, la pura notte, sorda e muta, senza il battito del germinare della luce, e cioè della Vita (per pallido e remoto che si senta quel battito), non sarebbe che secca e sordida privazione, in nessun modo creatrice; si avvertirebbe piuttosto come una via di uscita, o di fuga, o come un qualcosa lasciato da parte nella Creazione, come una dimenticanza.<sup>74</sup>

La presenza della notte, tuttavia, non va intesa come polo di una semantica manichea congiunta alla nascita e apparizione dell'aurora; la notte non è oggetto reciso nell'atto divino della creazione ma in essa germina l'aurora, nel ricettacolo della sua cecità e del suo silenzio. Nella chiara mistica di Giovanni della Croce il carattere allusivo della *noche obscura* è improntato a definire un *nondove* privo di connotazioni spazio-temporali ma che raffigura un *habitus* di una filosofia dell'attesa. La metafora della notte oscura deriva dalla teologia negativa di Dionigi Areopagita nei cui scritti compare a più riprese l'immagine della nube tenebrosa quale simbolo della potenza divina.

---

<sup>73</sup> San Giovanni della Croce. *Dalla notte oscura alla più chiara mistica* in *La confessione come genere letterario*, p. 120.

<sup>74</sup> María Zambrano, *De la aurora*, p. 108; *Della aurora*, p. 78.

L'importanza di tale simbolo è riscontrabile nelle Sacre Scritture, che contribuiscono, unitamente alla lettura di Dionigi Areopagita e al sufismo, alla ricorrenza persistente della metafora notturna. Come ha avuto modo di osservare Giorgio Agamben, «la “notte oscura” di san Juan non è però soltanto una metafora, ma anche un *camino*, un itinerario che, nel suo *gradus*, delinea, sia pure in negativo, una dottrina delle potenze dell'anima e una completa e articolata psicologia»<sup>75</sup> e prelude all'avvento epifanico dell'aurora e si manifesta pertanto come momento privilegiato e necessario di silenzio. L'animo contemplativo del mistico si nutre di silenzio, necessario affinché possa accogliere l'altro; un silenzio che, come per i Padri del deserto

è un silenzio particolarissimo, non è un silenzio che soffoca la parola, non è un silenzio vuoto, inerte, amorfo, ostinato, è un silenzio contemplativo, un silenzio aurorale, un silenzio che possiede una forza primordiale, un silenzio di rapimento e stupore.<sup>76</sup>

Nel silenzio dell'oscurità germina la parola, che elude i meccanismi violenti del sorgere poiché nasce come un balbettio, un tremore:

Y así la palabra en el negror de la noche hace sentir, no sin cierta cautela, su germinación, ya que ella también ha de saber y tener, como todo lo verdaderamente nacido, el grande riesgo que amenaza a todo lo que nace en verdad, aunque no sea por ello enteramente divino. Mas cuando lo es, divino, cuánto temor, cuánto temblor en ese balbuceo no ya de algunos seres del reino animal, sino del vegetal mismo; y cuánta exasperación en el entrechocar de ciertas piedras que ruedan y ruedan sin levantar tan siquiera una imagen de la aurora [...].

Porque en la noche del sentido germina la aurora de la palabra. Y así, cuando la palabras que han germinado durante la noche del sentido aparecen, son ellas mismas la sustanciación posible, en este lugar, de la diosa Aurora, de lo divino que aparece y se que no es lenguaje, aunque lo sustente y le dé vida. La palabra que da vida por la luz.

Così, nel nero della notte, la parola fa sentire, non senza cautela, il suo germinare, poiché anche essa, come tutto quello che nasce veramente, deve conoscere e assumere il grande rischio che minaccia ciò che nasce in modo autentico, anche se non è per questo interamente divino. Ma quando lo è, divino, quanto timore, quanto tremore in quel balbettio che non appartiene esclusivamente agli essere umani, ma anche a quelli vegetali; e quanta esasperazione nel cioccare di certe pietre che rotolano e rotolano senza evocare neanche una immagine dell'Aurora [...].

Poiché nella notte del senso germina l'Aurora della parola. E quando appaiono, le parole che sono germinate durante la notte del senso, sono il farsi sostanza, possibile in questo luogo, della dea Aurora, del divino che si manifesta e si cela nell'Aurora; la manifestazione della parola in se stessa, che non è linguaggio, anche se lo sostiene e gli

---

<sup>75</sup> Giorgio Agamben, *La «notte oscura» di Juan de la Cruz* in Juan de la Cruz, *Poesie*, a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1974, p. VIII.

<sup>76</sup> Massimo Baldini, *Elogio del silenzio e della parola. I filosofi, i mistici e i poeti*, p. 98.

dà vita. La parola che dà vita per mezzo della luce.<sup>77</sup>

Distanziandosi dal metodo epistemologico della tradizione filosofica occidentale, Zambrano guarda a un sentire originario che è proprio della poesia. In questa sua assidua e puntuale ricerca delle radici, scandagliando il pensiero greco e introiettando alcune suggestioni della filosofia e religione orientale, la pensatrice spagnola giunge all'elaborazione di un pensiero inserito nell'interstizio occorso tra filosofia e poesia. Affinché tale pensiero divenga paradigma fondativo di un nuovo sguardo epistemologico, Zambrano ricorre ai postulati della letteratura mistica, al dire poetico di san Giovanni della Croce, inseguendo la «parola che definisce e la parola che penetra lentamente nella notte dell'inesprimibile»<sup>78</sup>. Il linguaggio del mistico, pur procedendo per approssimazioni e pur mostrando lacune laceranti, si muove nello spazio liminare tra poesia e filosofia, coniugando i due sguardi eziologici. La vocazione a scardinare talune coagulazioni mentali e a individuare l'origine della conoscenza si riversa in un ambulacro intrapreso sapientemente e coscientemente *in limine* al mondo. Il rifiuto di un'esistenza chiusa nel perimetro stretto della torre d'avorio del pensiero prelude all'inclusione e all'accoglienza di più suggestioni derivate da un perfetto equilibrio tra più linguaggi: quello della poesia, della filosofia, della tragedia, della mistica e dei testi sacri. L'immagine dell'Aurora allora non offre a María Zambrano la «possibilità di una conoscenza propriamente filosofica, di una episteme, ci impone inesorabilmente la sua condizione di appartenenza al mondo del conoscibile»<sup>79</sup>. Un sapere di soglia dunque che si inserisce in una più ampia attenzione alla realtà e si lega all'idea di una scrittura che «sembra emergere da una interiorità che si offre totalmente alla rivelazione»<sup>80</sup>. Come la poesia di Juan de la Cruz, osserva Elena Laurenzi, anche nei testi di María Zambrano tutto si concede nell'intera presenza e il linguaggio scelto dall'autrice a costituzione della propria riflessione epistemologica ricorre ai dettami del misticismo, in particolare a quello luminoso del santo spagnolo.

---

<sup>77</sup> María Zambrano, *De la aurora*, pp. 109-110; *Dell'aurora*, pp. 79-80.

<sup>78</sup> «la palabra que define y la palabra que penetra lentamente en la noche de lo inexpresable» in María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 103; *Filosofía e poesía*, p. 117.

<sup>79</sup> «la posibilidad de ser un conocimiento propriamente filosófico, una *episteme*, nos impone inexorablemente su condición de pertenecer al mundo de lo cognoscible» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 50; *Dell'aurora*, p. 30.

<sup>80</sup> Elena Laurenzi, *María Zambrano, filósofa dell'aurora* in *ivi*, p. 166.

In uno scritto in margine alla poetica di Miguel de Unamuno, maestro ineccepibile e caro, Zambrano ripercorre, per gradi e mirabilmente, la poesia e il pensiero dell'autore, individuando una dialettica dolorosa tra luce e oscurità. La poesia mistica di San Giovanni della Croce, di cui si nutre abbondantemente la scrittura di Zambrano, non è da considerarsi apofatica, ma è connotata da una chiarezza e trasparenza assimilabile ad una mistica della luce:

sarà la *mistica chiara* di Juan de la Cruz, che sempre agisce nel fondo della riflessione zambranianiana, a suggerire un *modo* di fissare l' indefinito che non conduca a confondersi e smarrirsi in esso. Il mistico sa che la perdita di sé è *istante*, poi vi è il ritorno e ritornando "la comunione" avvenuta si fissa nella liquidità della visione. Ma come giungere a ciò? La via è la "*via notturna*" che intraprende l'anima quando, abbandonata la sicurezza della "casa addormentata", si inoltra nella "notte oscura" alla ricerca dello sposo celeste. Nella notte, "nessun altro si vedeva" e la "tristezza d'amore", da cui l'anima è afflitta, non si placa "se non con la presenza e la figura". Ciò che l'anima vuole – presenza e figura – è ciò che lo sposo celeste non può essere. E non può esserlo perché egli è *l'assolutamente invisibile, l'assolutamente infigurabile* che mai – ne sarebbe limitazione – può essere ridotto alla determinatezza di *qualcosa*. A questo punto l'anima comprende che deve lasciare "la chiara visuale della ragione naturale" e far propria la "*conoscenza oscura*" della fede, la quale "ci porta sì a conoscenza di qualche cosa, ma questo qualcosa non arriviamo a vederlo".<sup>81</sup>

La rielaborazione della metafora della notte oscura torna ripetutamente, come quella dell'aurora, nell'intero tessuto macrotestuale dell'opera di María Zambrano, a testimonianza di un'esistenza votata alla ricerca di una nuova riflessione antropologica, filosofica e spirituale che vagli la possibilità di essere raggiunta non per costruzioni speculative quanto guidata da una rivelazione luminosa. La *notte oscura*, metafora d'eccellenza atta a descrivere lo stato del mistico; San Giovanni stesso afferma che la

teologia mistica, cioè sapienza segreta di Dio, [...] è nascosta all'intelletto stesso che la riceve. Per questo san Dionigi la chiama raggio di tenebra e di essa il profeta Baruch dice: nessuno conosce le sue strade né saprebbe concepirle. È certo che l'intelligenza, se vuole unirsi a Dio, deve accecarsi in tutti i sentieri che potrebbe percorrere. Aristotele dice che come gli occhi del pipistrello fanno rispetto al sole, che li immerge nelle tenebre, così la nostra intelligenza fa rispetto a ciò che vi è di più luminoso in Dio, che, per noi, è tenebra assoluta. Egli dice anche che quanto più le cose divine sono alte e chiare, tanto più per noi sono sconosciute e oscure.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Pina De Luca, *Il logos sensibile di María Zambrano*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2004, p. 129.

<sup>82</sup> San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*; trad. it *Salita al Monte Carmelo*, p. 542.

E dunque la metafora cardine della poesia di San Giovanni della Croce esprime una condizione erroneamente interpretata come prevalere della vita spirituale su quella corporea tanto che María Zambrano vede proprio nella poesia del santo castigliano il sovvertimento di questo luogo comune. Nel saggio *La Spagna e la sua pittura*, a proposito di questo, la filosofa afferma che

bien es verdad que la ascética ortodoxa prescribe una renuncia y hasta aniquilación de los sentidos, pero el resultado nos dice que tal aniquilación es una transformación; destruyen los sentidos, sí, mas en su forma ordinaria para llevarlos por no sabemos qué camino recóndito a una acuidad superior y una unión de ellos entre sí, entre ellos y el entendimiento que produce una percepción más intensa y total, un abrazar la realidad y penetrarla.

se è certamente vero che l'ascetica ortodossa prescribe una rinuncia che porta fino all'annichilimento dei sensi, il risultato ci dice però che tale annichilimento è piuttosto una trasformazione. I sensi vengono distrutti, ma solo nella loro forma ordinaria, per essere ricondotti – non sappiamo per quale recondito cammino – a una superiore acutezza e a un'unione tra di loro, a un'unione tra di loro e l'intelletto che produce una percezione più intensa e totale, un abbracciare la realtà e penetrarla.<sup>83</sup>

La filosofia di Zambrano conserverà sempre al suo fondo le radici di un pensiero alchemico che vede nella trasformazione il cardine *princeps* della conoscenza. Tuttavia è necessario un annullamento del sé, farsi incavo, alcova, sradicarsi, divenire deserto. Quando ne *I beati* Zambrano si domanda se sia possibile l'avvento di una notte oscura senza una precedente illuminazione che trasformi «la chiarezza abituale in oscurità», risponde che allo stesso modo il silenzio è il silenzio di un'attesa – sia essa di un rumore, di un sussurro, di un balbettio – e lo svuotarsi accade dopo che qualcuno tenda la mano vuota. E allora anche il «silenzio ha dovuto sempre precedere e persino *originare* l'attitudine filosofica, e stabilirla fino a trasformarla in un'attitudine determinante»<sup>84</sup>. Affinché avvenga una reale metamorfosi, è necessario che l'anima sia silenzio, che sia deserto; ciò non significa alienarsi o perdersi ma – scrive Zambrano – «bisogna introdurre, interiorizzare il deserto nell'anima, nella mente, negli stessi sensi, aguzzando l'udito a detrimento della vista per evitare i miraggi ed ascoltare voci»<sup>85</sup>. Nel silenzio della notte oscura,

---

<sup>83</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, p. 90; *Luoghi della pittura*, p. 75.

<sup>84</sup> «silencio ha debido siempre preceder y aun *originar* la actitud filosófica y establecerla hasta convertirla en una actitud determinante» in *Los bienaventurados*, p. 86; *I beati*, p. 78.

<sup>85</sup> «hay que adentrar, interiorizar el desierto en el alma, en la mente, en los sentidos mismos, aguzando el oído en detrimento de la vista para evitar los espejismos y escuchar las voces» in *ivi*, p. 41; *ivi*, p. 39.

indebolendo gli altri sensi, resta l'udito proprio come avveniva nei riti eleusini, precursori dei riti misterici cristiani, che prevedevano la disposizione dell'adepto a fare esperienza di silenzio e meraviglia. Ma

la parola, la parola che è luce? Sarà essa quel fogliame, figlio della luce e che si bagna e oscilla nella luce? Allora la parola rimarrebbe condannata o almeno interdetta come nei mistici, i quali, tuttavia, parlano, dando la parola nel momento stesso in cui la negano. Perché la parola è luce. Come può, dunque, manifestare le divine tenebre che l'anima soffre e sostiene? Quanto lì accade è indicibile, e la parola dice. Può forse cessare d'esser detta, la parola? Questa, come il vedere, è nascita, "qui".<sup>86</sup>

Zambrano fa riferimento, ancora una volta, alla scrittura dei mistici, a quella parola così refrattaria alla speculazione del pensiero, una parola assente, occultata, franta. Una parola che si esplica nei paradossi, negli ossimori e che reca in sé il silenzio; poiché il mistico «coglie il lato "nascosto" delle parole, il loro significato inaudito. Il mistico aspira a fabbricarsi una lingua nuova, una lingua degli angeli»<sup>87</sup>.

#### 4.3.1 «De oído a oído»: il canto notturno di Diotima

Ho scelto di stare dalla parte dell'oscurità. Ho voluto assimilarmi alla tenebra che dà alla luce il chiarore che la fa soccombere, svanire.

(María Zambrano, *Diotima. Frammenti*)

Elena Laurenzi ha ben notato come Zambrano abbia condotto, nell'intero macrotesto della propria opera, una lucida analisi sulla condizione femminile, ponendo l'accento sulla contraddittorietà di una voce, quella femminile, che «emerge dal silenzio» e questo, continua Laurenzi, avviene «al prezzo di un'insopprimibile dissonanza tra il fondo ineffabile dell'esperienza e la lingua con cui è forzata ad articolarsi ed esprimersi»<sup>88</sup>. Eppure questa nuova parola sorge come un'aurora, non è linguaggio ma balbettio appena accennato, qualcosa che non è occultato del tutto ma che è germe fecondo e la luce da cui proviene sembra essere «destinata a penetrare in

---

<sup>86</sup> María Zambrano, *La religione poetica di Unamuno* in *Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, pp. 193-194.

<sup>87</sup> Massimo Baldini, *Elogio del silenzio e della parola. I filosofi, i mistici e i poeti*, p. 183.

<sup>88</sup> Elena Laurenzi, *Il paradosso della libertà. Una lettura politica di María Zambrano*, p. 199.



qualche modo in qualche oscuro, a volte oscurissimo recinto, dal quale nascerà, nei gradi più bassi di questa scala della vita»<sup>89</sup>.

Ad alcune figure di donna appartiene la voce che parla attraverso i secoli fino a trovarne un'eco nella scrittura di Zambrano, come le antiche nenie notturne perse nella notte dei tempi. Figure d'elezione, relegate ai margini della storia che pur costituiscono una parte fondante del pensiero soggiacente a quello filosofico e culturale dell'Occidente: Diotima, Antigone, Eloisa.

Quando Platone inserisce la figura di Diotima nel suo *Simposio*, scrive:

[...] τὸν δὲ λόγον τὸν περὶ τοῦ Ἔρωτος, ὃν ποτ' ἤκουσα γυναικὸς Μαντινικῆς Διοτίμας, ἣ ταῦτά τε σοφὴ ἦν καὶ ἄλλα πολλὰ [...] ἣ δὴ καὶ ἐμὲ τὰ ἐρωτικὰ ἐδίδαξεν - ὃν οὖν ἐκείνη ἔλεγε λόγον, πειράσομαι ὑμῖν διελεῖν

[...] il discorso intorno ad Amore che una volta ascoltai da Diotima, una donna di Mantinea, la quale era sapiente in queste e in molte altre materie [...] ed è appunto lei che mi ammaestrò sulle cose d'amore – il discorso dunque che costei mi tenne, cercherò di esporvelo<sup>90</sup>

Qui è Socrate a presentare la sua maestra ai invitati del Simposio; Platone, per inserire il personaggio di Diotima, sulla cui reale esistenza il dibattito filosofico è ancora inconcluso, utilizza l'espedito di mostrarla come sacerdotessa e straniera, non essendo ammesso alcun tipo di presenza femminile nello spazio deputato al discorrere filosofico. Donna, maestra, sacerdotessa, Diotima istruisce Socrate riguardo alle «τὰ ἐρωτικὰ», all'amore. E lo fa sottolineando la natura di Amore che è un «δαίμων μέγας»<sup>91</sup>, un grande demone, intermediario tra l'umano e il divino, mancanza e appagamento al contempo. Il linguaggio di Diotima è improntato su un lessico del materno – i verbi utilizzati infatti rimandano al generare, partorire, mettere al mondo – sottolineando la cifra maieutica che poi è la caratterizzante della filosofia socratica. Nel commento di Adriana Cavarero al testo dedicato a Diotima troviamo un lucido e interessante punto di partenza per inquadrare non solo l'importanza di una figura con la quale María Zambrano condivide una «risonanza» ma l'attenzione rivolta alla «tessitura spirituale del testo, che coinvolge il suono, la

---

<sup>89</sup> «destinada a penetrar de algún modo en algún oscuro, oscurísimo recinto a veces, de donde nacerá una criatura con su certera forma en los grados más altos del ser viviente, y en los grados más bajos de esta escala de la vida» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 130; *Dell'aurora*, p. 94.

<sup>90</sup> 201d in Platone, *Simposio*, pp. 172-173.

<sup>91</sup> 202d in *ivi*, pp. 176-177.

musicalità, la voce, il ritmo»<sup>92</sup>. Nella *noche oscura*, di cui Diotima si fa trasfigurazione e metafora, la voce della donna si manifesta come unico canto proveniente dall'origine. Una musicalità che si dona per frammenti, che è possibile solo «intrasentire»<sup>93</sup>; come puntualizza Cavarero, prendendo le mosse dalle riflessioni di De Saussure circa la poesia,

la musica qui [...] è la figura di ciò che insiste ritornando, è memoria che attinge alla parola segreta, al momento originario, al vagito del bambino cui risponde la voce della madre nella relazione vocalica che è già ritmo e risonanza. Ciò che viene alla luce si dà sempre attraverso la musica, ma inaspettatamente.<sup>94</sup>

In Zambrano Diotima compare come voce della notte, come fonte da cui zampilla il sapere delle origini<sup>95</sup>, libero dai plastici assiomi della filosofia maschile:

la voce di Diotima è la voce della conoscenza poetica «capace di intendere le cose schiave» e di riscattarle dalla mutezza propria del mondo in cui tutto è stato già definito». La sua è una parola nata dall'ascolto che si trasmette, orizzontalmente, «da udito a udito», espressione di un pensiero che la guida dell'anima mantiene in comunicazione costante con la vita.<sup>96</sup>

La *voz abismática* di Diotima canta dalle acque originarie della creazione, frammentata, sincopata, perennemente interrogativa e mai del tutto risolutiva e assiomatica. Zambrano consente a questa voce di esprimersi attraverso una particolare forma di scrittura, il delirio. Se, etimologicamente, *delirio* significa allontanarsi dal solco, dal tracciato e dunque prelude al pericolo di smarrirsi, ovverosia «perdersi dinanzi ai nostri vuol dire, o può voler dire, aprire una strada diversa o raccogliere una tradizione dimenticata»<sup>97</sup>. Come osserva Annalisa Buttarelli, i deliri di Zambrano sono «pratiche meditative della scrittura»<sup>98</sup> poiché per la filosofa «meditare è anche riconquistare il sentire originario delle cose»<sup>99</sup>. La voce

---

<sup>92</sup> Adriana Cavarero, *Risonanze in María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 45.

<sup>93</sup> «intra-oír» in María Zambrano, *Nacer por sí misma*, p. 127; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 125.

<sup>94</sup> Adriana Cavarero, *Risonanze in María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 54.

<sup>95</sup> Sul legame tra la figura di Diotima e il simbolo dell'acqua ci soffermeremo nei paragrafi che analizzeranno le immagini legate all'elemento acquatico.

<sup>96</sup> María Zambrano, *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 55.

<sup>97</sup> «ante los nuestros perderse es, puede ser, abrir un camino diferente o recoger una tradición olvidada» in, *Delirio y destino*, p. 142; *Delirio e destino*, p. 128.

<sup>98</sup> Annalisa Buttarelli, *Poesia madre della filosofia in María Zambrano, in fede alla parola vivente*, p. 31.

<sup>99</sup> «meditar es también reconquistar el sentir originario de las cosas» in María Zambrano, *Delirio y destino*, pp. 97-98; *Delirio e destino*, p. 86.

delirante di Diotima che nel *Simposio* di Platone si fa assoluta nel rivelare il mistero che portava con sé, umilmente, senza imporsi, intangibile, sola, ora, nelle pagine dell'opera di María Zambrano, riaffiora per frammenti. Rimasta ospite senza nessuno attorno, la sua abilità dialettica si riduce a soliloquio poiché l'unico dialogo possibile è quello che intesse con la sorgente del proprio dire, ormai «morta e sepolta». Eppure Diotima si pone in ascolto, raccolta in se stessa come fosse una «lumaca di mare», fino a diventare «un udito; udivo solamente»<sup>100</sup>. L'udito – come ricorda Adriana Cavarero in uno studio sulla voce – è

caratterizzato da organi che, con cunicoli sensibilissimi, si internano nella testa, il senso dell'udito ha il suo naturale referente in una voce che viene a sua volta da altri cunicoli interni: la bocca, la gola, l'intrico del polmone. Il gioco fra emissione vocalica e percezione acustica coinvolge necessariamente gli organi interni: implica il corrispondersi di cavità carnose che alludono al corpo profondo, il più corporeo dei corpi.<sup>101</sup>

Nell'opera di Zambrano, è Diotima stessa a farsi silenzio, deserto e finanche udito:

Me fui volviendo oído y al volverme para mirar, nadie me escuchaba. Sin recinto sonoro me adentré en el silencio, soy su prisionera, y aunque hubiese aprendido a escribir no podría hacerlo; criatura del sonido y de la voz, de la palabra quel lega en un instante y se va a visitar quizás otros nidos de silencio.

Cominciai a convertirmi in udito, e quando mi voltai per guardare, nessuno mi ascoltava. Priva di spazio sonoro mi addentrai nel silenzio, divenni sua prigioniera e anche se avessi imparato a scrivere non avrei potuto farlo; creatura del suono e della voce, della parola che arriva per un istante e se ne va, a visitare, forse, altri nidi di silenzio.<sup>102</sup>

Sin da subito è possibile individuare nel tessuto filosofico di questi frammenti le suggestioni del dettato mistico e contemplativo ove la figura del silenzio e l'acuirsi di alcuni sensi prelude all'evento dell'incontro con l'Altro, con un'assenza che deve farsi figura. Il canto notturno di Diotima non ha solo la funzione di istruire, in quanto sacerdotessa e maestra – come lo era per il sapiente Socrate – ma anche quella di identificarsi quale sigillo di una visionarietà abbacinante. Le visioni di Diotima hanno a che fare non tanto con la supremazia della vista sugli altri sensi, quanto con

---

<sup>100</sup> «muerta y sepultada»; «caracol marino»; «un oído; tan sólo oía» in *Nacer por sí misma*, p. 128; *All'ombra del dio sconosciuto*, pp. 126-127.

<sup>101</sup> Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 10.

<sup>102</sup> María Zambrano, *Nacer por sí misma*, p. 128; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 127.

la necessità di un ascolto interiore che trova espressione in un fluido balbettio, tremore, assimilabile alla natura refrattaria dell'aurora. Diotima è creatura notturna, del silenzio, quest'ultimo provocato anche da un'esclusione dalla storia che la identifica allora personaggio di soglia, liminare, portatrice di un sapere ancestrale pericoloso. Concordi con l'analisi costruita da Luisa Muraro, la quale afferma che Zambrano «inventa parole e gesti che quelli [gli antichi] non hanno saputo o voluto immaginare. Lo fa, come lei stessa spiega, perché possano parlare quegli esseri la cui vita è passata in silenzio o le cui parole più vere sono state tacitate»<sup>103</sup>, è possibile intuire la trama sottesa al delirio di Diotima, espresso, lo abbiamo detto, *per fragmenta*. Se il frammento, come modalità espressiva ed espositiva, fa pensare a una verità minata dalla volubilità degli eventi e dunque legata a una conoscenza imperfetta, in realtà esso è un *usus scribendi* in grado di dar voce al non detto e a un sapere delle origini ancestrale. Si potrebbe ipotizzare persino che non sia l'autrice a dar voce ai personaggi, ma siano essi a parlare dai recessi atavici della storia, dal punto privilegiato di chi abita gli ipogei paralleli alla linearità dell'evoluzione. Ed è da lì che Diotima si esprime, con un sottovoce mimetico del canto delle madri, assimilabile al linguaggio musicale. Poiché è la madre, ricorda Cavarero, mentre cammina portando i figli al collo, a determinare la cadenza, il ritmo, l'andamento della lingua. Pertanto nominazione e canto ritmato sono un tutt'uno perché anche «i passi dell'uomo sulla terra sembrano essere l'impronta del suono del suo cuore che gli ordina di camminare»<sup>104</sup>. Impronta, traccia poiché la voce è impalpabile come la musica e «al contrario dello sguardo, la voce è sempre e irrimediabilmente relazionale»<sup>105</sup>. Fuori dal tempo, Diotima percepisce «le cose lontane, quelle che si svolgono in altri tempi e in altri spazi. Eventi che accadono in qualche luogo diverso da qui, istanti di realtà che qui si consumano in durate come deserti»<sup>106</sup>. Nel silenzio della notte si consumano le visioni di Diotima, come fiamme nell'oscurità, sono

---

<sup>103</sup> Luisa Muraro, *In versi e in prosa* in Ida Travi, *Diotima e la suonatrice di flauto*, La Tartaruga, Milano 2004, p. 13.

<sup>104</sup> «los pasos del hombre sobre la tierra parecen ser la huella del sonido de su corazón que le manda marchar» in María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 177; *Chiari del bosco*, p. 69.

<sup>105</sup> Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, p. 194.

<sup>106</sup> «las cosas lejanas, las que se desarrollan en otros tiempos y en otros espacios. Sucesos que ocurren en algún lugar diferente del nuestro, instantes de realidad que aquí se consumen en duraciones como desiertos» in María Zambrano, *Diotima (Fragmentos)* in *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas*, p. 641; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 131.

frammenti epifanici e se per Eraclito «φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ»<sup>107</sup> è altrettanto vero che ciò che è occulto ama rivelarsi, poiché «la oscuridad tiene sus luces, su luz siempre»<sup>108</sup>. Ed è la luce a mostrarsi come chiarore nella notte:

Otra noche vi dormida, pero no en sueños, en ese espacio donde las cosas son enteramente lo que son, en una claridad sin resto alguno de opacidad, la luna blanca, pura, ensimismada; su luz no irradiaba ni tenía fosforescencia, ni resplandecía ni brillaba, era la luna y su luz quieta. [...] Aquella luna blanca dejaba caer su claridad. Y una esfera blanca no sé de qué materia no la había, correspondía con ella. Después, al despertarme, miré el cielo y frente a mí la luna estaba en igual posición, igualmente blanca. Mas no, no; nada había yo inventado. La esfera blanca era sin duda la del pensamiento [...]

Un'altra notte, mentre dormivo, non in sogno, però, ma in uno spazio dove le cose sono interamente quelle che sono, in un chiarore senza residui di opacità, ho visto la luna bianca, pura, raccolta in sé; la sua non era una luce raggianti né fosforescente, non risplendeva né brillava: era la luna e la sua luce quieta. [...]

Quella luna bianca lasciava cadere il suo chiarore. E a lei corrispondeva una sfera bianca, non so di che materia perché materia non ce n'era. Poi mi sono svegliata e ho guardato il cielo: di fronte a me c'era la luna nella stessa posizione, ugualmente bianca. L'avevo vista. Solamente la sfera bianca l'avevo inventata io. Ma no, no. Non avevo inventato niente. La sfera bianca era senza dubbio la sfera del pensiero [...]<sup>109</sup>

La luna, altro elemento ricorrente nella poesia ma anche nella letteratura mistica, è legata a una luminosità solitamente connotata come riflesso di quella più accecante dell'astro diurno. Ma nel passo zambrano la luna sembra non ricevere la luce dal sole né brilla di propria luminescenza piuttosto lascia che il suo chiarore, la sua *claridad*, si manifesti. La luna «navigante e sola, regina destituita più che Dea, Regina di un mondo che fu e si perse. Regina convertita in Dea dei morti, dei condannati al silenzio e dei freddi. Soccorritrice dei senza patria. Madre delle anime...»<sup>110</sup> è elemento simbolico legato alla Vergine Maria. Questo è intuibile non solo dai riferimenti biblici e apocalittici alla donna che ha sotto i suoi piedi il globo lunare ma anche dal linguaggio litanico utilizzato da Zambrano.

---

<sup>107</sup> «l'Origine ama nascondersi» (in altre versioni φύσις è tradotto con natura). Eraclito Fr. 116 in Eraclito, *Dell'origine*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 191.

<sup>108</sup> María Zambrano, *M-109: El ser oculto*, mayo 1965, en el Archivo Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, p. 3.

<sup>109</sup> María Zambrano, *Nacer por sí misma*, p. 131; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 130.

<sup>110</sup> «navegante y sola, reina destituida, reina más que Diosa de un mundo que fue y se perdió. Reina convertida en Diosa de los muertos, de los condenados al silencio y de los fríos. Socorredora de los sin patria» in *ivi*, p. 128; *ivi*, p. 127.

A partire dalla mitologia greca, la luna è assimilata a una condizione virgineale, se pensiamo alla dea Artemide/Diana ed è recuperata nel Cristianesimo così come lo sarà nella letteratura mistica, orientale e occidentale, dove la luna non si oppone alla magnificenza del Sole ma rappresenta un'altra luminosità, un'altra consapevolezza sebbene permanga al fondo la condizione ancillare dell'astro argenteo rispetto a quello aureo. Se la luce abbacinante del sole impedisce una completa comprensione degli oggetti contemplati, il *lumen* lunare rischiarà ciò che occulta poiché

ella es la luz quei lumina la ocultación, lo que se oculta o lo que naturalmente se ama siguiendo la naturaleza en el alma humana, el ocultarse. La noche es el lugar donde en la oscuridad ciertas luces aparecen; el lugar, el tiempo durante el cual lo más secreto y oculto se da a ver [...] Y esta luz de la noche, a esta vida y visión nocturna, corresponden [...] los sueños.<sup>111</sup>

Nel dire filosofico di Diotima è possibile notare un'unione inestricabile tra la luna e il mondo acqueo – come vedremo nei paragrafi successivi – nella sua magnetica e definitiva forza d'attrazione nei confronti delle maree. Il biancore persistente che si specchia nelle acque è legato alla condizione di sospensione vissuta dalla donna, a quel suo sostare nelle zone liminari del tempo e dello spazio, attirata dall'assenza che si confonde con l'opacità dello sguardo. Diotima scopre se stessa, si racchiude in sé, in «una caverna, un nido, un cuore. In sogni senza immagini, in veglie senza coscienza»<sup>112</sup>. Torna al silenzio, torna all'oscurità, all'abisso originario da cui proviene, nel

cáliz donde toda vibración se transforma y la materia es redimida de su servidumbre; donde el tiempo es consumido y se hace instante, como si ese Dios desconocido de que me han hablado llamara hacia sí irresistiblemente, abismo donde toda vibración, todo latido, entra para pasar a ser vida. Cáliz y abismo donde el instante deja de ser grano de arena; es germen, fuego, luz. Suceso que non pasa.

calice in cui ogni vibrazione si trasforma e la materia viene redenta dalla sua schiavitù, dove il tempo si consuma e si fa istante, come se quel dio sconosciuto di cui mi hanno parlato chiamasse a sé, irresistibilmente; abisso in cui entra ogni vibrazione, ogni battito, per farsi vita. Calice e abisso in cui l'istante cessa di essere un granello di sabbia; è germe, fuoco, luce. Evento che non passa.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> María Zambrano, *M-109: El ser oculto*, Archivo de la Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga.

<sup>112</sup> «caverna, nido, corazón. En sueños sin imágenes, en vigilia sin conciencia» in *Diotima (Fragmentos)* in *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas*, p. 645; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 135.

<sup>113</sup> Ivi, p. 646; ivi, p. 136.

Il calice, l'abisso, il nido, il cuore, la caverna pertengono a una simbologia, non solo dell'occultamento, quanto piuttosto a una semantica degli ipogei interiori. Potremmo aggiungerne altri, nella fattispecie, se pensiamo all'Antigone di Zambrano – che tratteremo nei seguenti paragrafi – alla tomba, alcova ultima del ricettacolo dei moti contemplativi. Nell'oscurità dei suoi templi, la sacerdotessa Diotima ascolta e vede – endiadi referente della più arcana *coincidentia oppositorum* – nel silenzio occulto del volgersi alla propria interiorità, incatenata di fronte a una presenza inaccessibile, a un «chiarore unico, negato e offerto» fino alla consapevolezza di sé e dell'attesa che la tiene avvinta:

Y de este modo yo viví más allá, en el fondo secreto y más allá de la puerta donde acaban todas las galerías por donde descendo con mi lámpara que, cuando me vengo a dar cuenta, la he perdido y me he perdido yo, y una claridad que hiera sale sin que yo sepa su punto visible de nacimiento. Luz de un amanecer que sólo cuando he perdido toda luz aparece. Y hay rocas de cristal en la noche, montañas, ríos escondidos y aire espeso como de cámara nupcial, cuando un niño nace esperado y desconocido dentro y más allá de ella. Allí, no, no sé dónde.

E così io ho vissuto oltre, nel fondo segreto e al di là della porta dove conducono tutti i cunicoli attraverso i quali io discendo con la mia lampada che, quando me ne accorgo, ho già perso perdendomi anche io, ed erompe un chiarore che ferisce senza che io conosca il punto visibile della sua origine. Luce dell'albeggiare che appare solo quando ho perso ogni luce. E la notte è popolata di rocce di cristallo, montagne, fiumi nascosti e aria densa come di camera nuziale, quando un bambino nasce atteso e sconosciuto, dentro e oltre. Là, no, non so dove.<sup>114</sup>

La figura di Diotima lega saldamente lo stato notturno al momento aurorale: se nella notte è inscritta la condizione dell'attesa, con la luce dell'aurora sopraggiunge la rivelazione. Se è pur vero che la notte è notte del senso, dove è insito il germinare silenzioso del chiarore, l'alba incanala il sentiero per l'avanzare tremulo dell'aurora. L'anima attende, come scrive Giovanni della Croce nei suoi poemi, resta ferma in silenzio per incontrare lo Sconosciuto nella stanza nuziale:

antes la luz de la luz de la aurora. Antes de la aurora me despertaba. Con el rosa de la aurora resucita la tierra, el mundo de la sangre, del fuego, de la sequedad del deseo y de las cosas opacas. [...] Mientras que el que me despertaba llegaría caído de la luz, nacido de la luz en las profundidades de las aguas. Tan sólo un instante haría vibrar el aire. Un pájaro, extendidas las alas inmensas, por un instante se detuvo

prima della luce dell'aurora. Prima dell'aurora mi svegliavo. Con il rosa dell'aurora resucita la terra, il mondo del sangue, del fuoco, dell'aridità del desiderio, delle cose opache. [...] Colui che si svegliava invece sarebbe giunto cadendo dalla luce, nato dalla luce nelle profondità delle acque. Avrebbe fatto vibrare l'aria per un solo istante. E per un istante un uccello con immense ali distese si è fermato a

---

<sup>114</sup> *Nacer por sí misma*, p. 132; ivi, p. 137.

suspendido, un ave desconocida y que volví a ver. Pero yo salía de mi sueño por el rumor de sus alas, antes del día y de su luz.

mezz'aria, un uccello sconosciuto che ho poi visto di nuovo. Ma era con il rumore delle sue ali che io mi destavo dal sonno, prima del giorno e della sua luce.<sup>115</sup>

Diotima sussurra la rivelazione, l'incontro con l'Altro o, più precisamente, suggerisce un frammento di visione, che dovremmo correttamente definire sonorità. Il sopraggiungere della figura che si staglia all'orizzonte è descritto ancora una volta con il lessico sonoro: vibra l'aria, le ali fanno rumore. L'evento è narrato appellandosi ai vocaboli fonici – come notiamo nel testo originale dove la persistenza dell'allitterazione della lettera /s/ suggerisce il movimento suadente dell'avanzare dell'aurora e con essa la percezione della presenza dell'Altro – e conferma il carattere uditivo, ravvisabile nell'intero frammento. A questo andamento ritmico e musicale viene associato indubbiamente, come osserva Cavarero nella propria analisi del testo, l'elemento acquatico e ad esso corrisponde un capillare smantellamento del logocentrismo metafisico della tradizione filosofica occidentale poiché il ritorno e, infine, il recupero di taluni simboli atavici sono necessari per collocare il pensiero di María Zambrano. Ricontriamo allora una certa consonanza con le posizioni di Diotima, maestra e sacerdotessa, in un registro mistico volto all'incontro con quel *dio sconosciuto* che diviene occasione per pensare e comprendere l'assoluto. Questo è possibile percorrendo un cammino teologico apofatico ossia procedendo per interrogazioni, negazioni, consapevole di tentare l'accesso a una verità inattuabile. Per Zambrano

il Dio sconosciuto è la forma espressiva in grado di rappresentare l'unità/molteplice del divenire, nella sua accezione più vasta, senza violenza né sopraffazione; un Dio/divino che lascia apparire nella società attuale un aspetto lasciato in ombra dalla cultura occidentale e quanto mai necessario per la comprensione della realtà: l'aspetto femminile della realtà.<sup>116</sup>

Dalla penombra alla rivelazione aurorale, la figura-ponte di Diotima comunica con l'altro grande personaggio ovvero Antigone. Zambrano rintraccia nelle due figure una profonda assonanza.

---

<sup>115</sup> Ivi, pp. 131-132; ivi, p. 136.

<sup>116</sup> Giuliana Savelli, *Premessa a María Zambrano e il sogno del divino femminile*, introduzione di Chiara Zamboni, Iacobelli, Guidonia (RM) 2014, pp. 25-26.



Entra en la tumba de piedra; viva, separada de los vivos. Sigue repitiendo obstinada la última frase que Sófocles pone en su boca: «Dioses: muero por haber sostenido la Piedad».

1º. Muero viva. Acude la niñez, la madre y el hermano.

¿Acaso le amaba? ¿A quién amaba? ¿Había vivido? Sus sueños; sus juegos. Sus temores. Su novio, ¿qué era?

2º. El Amor y la Piedad-

Rebelión. ¿Acaso tenía yo un voto? ¡Oh Padre! El incesto, hija del incesto, voy a, hacia los muertos, hacia la inmortalidad.

Tema de la virginidad.

La Luna.<sup>117</sup>

Da questi frammenti autobiografici si evince, a nostro avviso, l'importanza della meditazione su una figura mitologico-letteraria che è sopravvissuta a lungo nella letteratura e nelle opere filosofiche – pensiamo, solo per citarne alcuni, a Hegel, Heidegger, Hölderlin, Cavarero, Kristeva– tanto da divenire, anche e soprattutto nella contemporaneità – un mitologema atto a incarnare molteplici sfaccettature archetipiche. Per Zambrano, Antigone rappresenta la Pietà.

#### 4.4. La stirpe murata viva: Antigone o l'aurora della coscienza

Y la luz... ¿se siente o no en la sombra?

(María Zambrano, *Delirio de Antígona*)

En el principio era el delirio; quiere decir que el hombre se sentía mirado sin ver. Que tal es el comienzo del delirio persecutorio: la presencia inexorable de una estancia superior a nuestra vida que encubre la realidad y que no nos es visible. Es sentirse mirado no pudiendo ver a quien nos mira. Y así, en lugar de ser fuente de luz, esa mirada es sombra. Mas, como en todos los delirios humanos, la esperanza está presente, y más quizá que en ninguno en el terror; la angustia de sentirse mirado envuelve la apetencia de serlo, y toda la esperanza que se despierta, que acude ante esa presencia que se manifiesta ocultándose.

In principio era il delirio; ciò vuol dire che l'uomo si sentiva guardato senza vedere. Poiché tale è l'inizio del delirio persecutorio: la presenza inesorabile di una istanza superiore alla nostra vita che nasconde la realtà e non si offre alla vista. Significa sentirsi osservati non potendo vedere colui che ci guarda. E così, invece di essere fonte di luce, questo sguardo è ombra. Ma, come in tutti i deliri umani, e forse in questo, che è il primo, più che altri, è presente la speranza. La speranza è imprigionata nel terrore; l'angoscia di sentirsi osservati implica il desiderio di esserlo e tutta la speranza che si desta, che accorre davanti a questa presenza che si manifesta occultandosi.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> María Zambrano, *M-350: 41 y 42 d in Obras Completas VI, Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990), Delirio y destino (1952)*, p. 286.

<sup>118</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 31; *L'uomo e il divino*, p. 27.

Ricalcando il celebre *incipit* del Vangelo di Giovanni, «Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος»<sup>119</sup>, Zambrano parla del delirio, del suo valore gnoseologico che mutua dalla convinzione che esso prenda forma da una momentanea cecità che tuttavia non significa una definitiva rassegnazione al non-conoscere ma la possibilità di comprendere la luce nell'oscurità. In una nota esplicativa, la filosofa non manca di individuare nell'ombra quello *status* imprescindibile in cui la creatura eletta si trova ad attendere la visitazione divina. Tale presupposto assume particolare senso nel Cristianesimo dove il τόπος dell'ombra – unitamente a quello della nube oscura o della notte oscura – appare frequentemente, soprattutto nei testi della letteratura mistica.

Il *Delirio di Antigone*<sup>120</sup> maturò in Zambrano nei primi anni dell'esilio, quando a Cuba l'immagine del personaggio sofocleo fece la propria comparsa:

Antígona me hablaba, y con naturalidad tanta, que tardé algún tiempo en reconocer que era ella, Antígona, la que me estaba hablando [...] era ella, Antífona, de quien yo me tenía por hermana, y hermana de mi hermana, que entonces vivía, y ella era la que me hablaba; no diría yo [que era] la voz de la sangre, porque no se trata de sangre sino de espíritu que decide, que se hace, a través de la sangre derramada históricamente, un destino insoslayable que las dos apuramos.

Antigone mi parlava con tanta naturalezza che mi ci volle del tempo per riconoscere che era lei, Antigone, quella che mi stava parlando [...] era lei, Antigone, che presi a considerare come una sorella, e sorella di mia sorella che allora viveva; era lei che mi parlava; non direi che fosse la voce del sangue, ma quella dello spirito che sceglie e che si fa largo attraverso il sangue versato nella storia; fu il destino ineludibile che entrambe portammo.<sup>121</sup>

Nel testo è evidente il legame instaurato con questa figura aurorale, «simbolo perfetto della verginità che non si è neanche accorta di sé»<sup>122</sup> che sarà inestricabilmente connessa al nucleo generativo del proprio pensiero filosofico. Antigone non rappresenta, a nostro giudizio, solo un archetipo per Zambrano, la sua vicenda sembra essere – per utilizzare un'espressione cara a Marisa Bulgheroni – una cellula emotiva che va a comporre l'ipotesto del cammino zambrano. L'eroina sofoclea affronta infatti vicende tragiche speculari alla realtà vissuta dalla filosofa

---

<sup>119</sup> Giovanni, 1, 1.

<sup>120</sup> María Zambrano, *Delirio de Antígona*, «Orígenes», 1948.

<sup>121</sup> María Zambrano, *Senderos in Obras completas IV (tomo I)*, p. 385; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 36.

<sup>122</sup> «Símbolo perfecto de la virginidad que ni siquiera ha reparado en sí misma» in *Nacer por sí misma*, p. 66; *ivi*, p. 81.

spagnola, costretta all'esilio dopo l'instaurarsi del regime franchista. Al contempo, Zambrano crede che quel fantasma letterario, a capo di una genealogia di donne/giovinette, rassomigli, nel carattere e nell'aspetto, a sua sorella Araceli rimasta in Spagna a subire le violenze del regime,

Antígona fundará una especie; la de las santas niñas o adolescentes, las que han atravesado el mundo con la espada intacta de una piedad sin conmiseración. Se precipitan lúcidas, sin pensar en su suerte; aceleran el tiempo; deslumbran, analfabetas, con la justeza de sus contestaciones pues siempre son sometidas al suplicio de un interrogatorio, en el que sin proponérselo, toman el papel de jueces. Antígona constituye una especie cuyas formas y figuras serán reconocibles siempre por este don: la simplicidad. [...]

Y nunca saldrán a plena luz [...]

Y entre todas, Antígona gime, la enterrada viva. No podemos dejar de oírla entre las rendijas de su tumba. Sigue delirando, [...] claridad inexorable, [...] No podemos dejar de oírla, porque la tumba de Antígona es nuestra propia conciencia oscurecida. Antígona está enterrada viva en nosotros, en cada uno de nosotros.

Antigone fondò una specie; la specie delle sante bambine o adolescenti, che hanno percorso il mondo con la spada intatta di una pietà senza commiserazione. Quelle che accorrono, lucide, senza preoccuparsi per la propria sorte; che accellerano il tempo; le analfabete che abbagliano con la giustezza delle loro risposte, perché vengono inevitabilmente sottoposte al supplizio di un interrogatorio nel quale, senza volere, fanno la parte dei giudici. Antigone costituisce una specie le cui forme e figure saranno sempre riconoscibili per questo dono: la semplicità. [...]

Non escono mai del tutto alla luce [...]

E tra tutte geme Antigone, la sepolta viva. Non possiamo evitare di sentirla nella sua tomba. Continua a delirare, [...] chiarezza inesorabile, [...] Non possiamo evitare di sentirla perché la tomba di Antigone è la nostra coscienza ottenebrata, Antigone è sepolta viva dentro di noi, in ciascuno di noi.<sup>123</sup>

Il destino di Antigone è speculare a quello dell'intera umanità poiché la sua tomba rappresenta l'oscurità in cui l'uomo abita e lei, Antigone, è la coscienza in attesa della rivelazione aurorale. La sua stirpe, discendente per partenogenesi dalla dea Atena, a sua volta nata dalla testa del padre Zeus, è destinata ad abitare zone liminari, soglie temporali intestiziali. Ad Atena, come agli altri dèi, era negata la possibilità di vivere la passione e lei

en su calidad de hija estuvo a punto; un paso más y se hubiera hundido en ella, pero, como esto era imposible (en esta religión poética), quedó en el umbral: en el de la vigilia de la aurora, en su frialdad impasible.

in qualità di figlia, fece appena in tempo, un altro passo e vi sarebbe sprofondata, ma, siccome ciò era impossibile (in questa religione poetica), rimase sulla soglia; soglia della vigilia dell'aurora, nella sua freddezza

<sup>123</sup> ivi, p. 72; ivi, p. 87.

Que la impasibilidad en una naturaleza feminima es lo más cercano al padecer de una verdadera pasión. El amor le estaba negado, como le estará siempre a las muchachas de su estirpe: Antígona, Electra y aun dentro del mundo cristiano a una Juana de Arco. Como diosa, Atenea permaneció dentro de esta forma paradójica de pasión, que es la impasibilidad.

impassibile. E in una natura femminile l'impassibilità è quanto di più vicino ci sia al tormento di una vera passione. L'amore le era negato, come sempre avverrà per le giovani della sua stirpe: Antigone, Elettra e, nel mondo cristiano, una Giovanna d'Arco. Come dea, Atena rimase dentro questa forma paradossale di passione, che è l'impassibilità.<sup>124</sup>

Figura della *pietas*, del sentire originario, fanciulla virginea, Antigone è costretta a vivere il proprio delirio, consapevole di appartenere a un sapere originario, lontano dalla diafanità del pensiero razionale. Se il tragediografo greco erige la figlia di Edipo a eroina in grado di sottomettere, con la forza della propria moralità, il potere tirannico di Creonte, nei testi che Zambrano le dedica, diviene figura dell'aurora, di una nuova coscienza. Per raggiungere tale consapevolezza, Antigone deve vivere le latenze congenite al proprio io, quel non vissuto sedimentato al fondo della propria esistenza. Per tale motivo, Zambrano non può ritenere accettabile il finale imposto da Sofocle, ovvero la morte per suicidio nella propria tomba,

su alma tenía que revelarse y aun rebelarse. Su vida no vivida había de despertar. Ella tuvo que vivir en delirio [...]. desde el instante en que se decidió a prestar al cadáver de su hermano las honras debidas, al reino de la sombra. Pero hay más. Toda doncella perfecta ha de bajar al infierno; pues que parece estar en el fondo del alma humana, y aun más allá, en el secreto reino de los muertos, las reclama [...]

la sua anima doveva rivelarsi e, ancora, ribellarsi. Doveva risvegliarsi la sua vita non vissuta. Lei fu costretta a vivere nel delirio [...]. Dall'istante in cui decise di rendere gli onori funebri al cadavere di suo fratello il suo essere di fanciulla appartenne al regno dell'ombra. Ma c'è di più. Ogni fanciulla perfetta deve affrontare la discesa agli inferi; perché l'inferno che sembra abitare il fondo dell'animo umano e oltre, il regno segreto dei morti, le reclama [...]<sup>125</sup>

Il risveglio di Antigone, all'ombra del dio sconosciuto, non corrisponde a un venire alla luce, uscire alla luce – come sarebbe lecito supporre – quanto piuttosto un interrarsi, una *descensus ad inferos* che non include necessariamente il ritorno. Poiché la luce è sedimentata al fondo dell'oscurità, non disperde le tenebre ma con esse instaura una connessione osmotica irrisolvibile.

---

<sup>124</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 54; *L'uomo e il divino*, p. 48.

<sup>125</sup> María Zambrano, *Nacer por sí misma*, pp. 67-68; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 82.

María Zambrano confida all'amica e poeta Reyna Rivas la presenza di Antigone nei suoi pensieri, nelle sue riflessioni quotidiane:

da molti anni, Antigone parlava dentro di me, dalla sua tomba, e io non l'avevo riconosciuta. Ho capito subito che non si era suicidata, come dice Sofocle. Cos'altro doveva fare, se ancora non era cristiana, se non continuare nella sua tomba, viva e allo stesso tempo in ogni uomo, sveglia o dormiente, a seconda dei casi. Ho iniziato a scrivere dei Deliri.<sup>126</sup>

In breve Zambrano espone la condizione di Antigone, l'impossibilità per lei di darsi la morte e lo status di veglia in cui si trova, tra luce e ombra. Zambrano è consapevole di non poter ignorare quella voce e la traduce in delirio. Antigone è figura della coscienza, risvegliata ma ancora occultata poiché lontana dalla rivelazione cristiana. Antigone vive nel mondo greco, ignaro dell'esistenza del Dio rivelato, e sopravvive alla cecità del proprio padre Edipo. Poiché la «passione di Antigone si dà nell'assenza e nel silenzio dei suoi dèi. All'ombra, si direbbe, di quel dio sconosciuto al quale gli ateniesi non trascurarono di erigere un'ara»<sup>127</sup>. Coeva alle altre Antigoni – pensiamo alla lettura di Jean Anouilh, Bertolt Brecht, Judith Butler dove la fanciulla è il perno di una assoluta resistenza alla rigidità della legge imposta da Creonte – quella di Zambrano è protagonista di un conflitto tragico vissuto a più livelli. Non consuma il proprio destino nell'oscurità della sua tomba solo in antitesi allo Stato ma anche ai propri legami familiari. Una figura dunque che «travalica i limiti della legge e gli ordinamenti dei vecchi dei. Ella agisce all'ombra del "dio sconosciuto", come tutti i precursori, coloro che vanno oltre, e la sua impresa si colloca pienamente nella sfera del politico»<sup>128</sup>.

Il tracciato delirante di Antigone si manifesta a Zambrano tra silenzio e parola:

poi ha taciuto e io non potevo prestarle attenzione, intendo non abbastanza da trascrivere quello che mi diceva, poiché le ho sempre prestato più attenzione che a me stessa. E l'anno scorso, per uno di quei casi non fortuiti della vita, mi sono messa a scrivere, senza più leggere né quello che avevo scritto su un quaderno, né il Delirio che era uscito moltissimo tempo in "Orígenes". E non parla solo lei. Sono scesi alla sua tomba tutti i personaggi.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> María Zambrano, *Dalla mia notte oscura*, p. 142.

<sup>127</sup> «pasión de Antígona se da en la ausencia y en el silencio de sus dioses. Se diría que bajo la sombra del Dios desconocido a quien los atenienses no descuidaron de erigir un ara» in *La tumba de Antígona*, p. 154; *La tomba di Antigone*, p. 49.

<sup>128</sup> Elena Laurenzi, *Il paradosso della libertà. Una lettura politica di María Zambrano*, p. 189.

<sup>129</sup> María Zambrano, *Dalla mia notte oscura*, p. 142.

Se colei che istruisce Socrate reca con sé la traccia indelebile del divino e se la sua voce appartiene alle profondità notturne, guida non ancora rischiarata dalla coscienza aurorale, il delirare di Antigone si contraddistingue per la sua intrinseca oracolarità. Un delirio silenzioso, nato dalla eco prodotta nelle viscere della terra, nel deserto interiorizzato. Poiché nella tomba, in quell'ipogeo tra celeste e ctonio, la figlia di Edipo non appartiene più alla vita, la quale le era stata continuamente sottratta né alla morte. Resta intatta nella sua tomba di luce, tutta intera poiché è l'essere che

ha ofrecido más allá de la vida y de la muerte, que ha dado su respuesta única, en un *Fiat* que en un solo instante ha tomado para sí todo el tiempo. La conciencia nacida así es claridad profética que la aurora inexorablemente nos tiende, un humano *Speculum Justitiae* en que la historia se mira. Sería mortal riesgo mirarse en el *Speculum Justitiae*, si no viniera del sacrificio. Si no fuese al par que profético, vivificante.

si è offerto al di là della vita e della morte, che ha dato la sua risposta unica, in un «Fiat» che in un solo istante ha preso per sé tutto il tempo. La coscienza nata così è chiarezza profetica che l'aurora inesorabilmente ci tende, un umano «Speculum Justitiae» nel quale la storia si guarda. Guardarsi nello «Speculum Justitiae» sarebbe un rischio mortale, se non avesse origine nel sacrificio. Se non fosse, oltre che profetico, vivificante.<sup>130</sup>

Se la voce di Diotima proviene dal fondo ancestrale delle acque entro cui si annida ancora l'oscurità della notte, la voce di Antigone è radicata all'interno della coscienza umana, in quel luogo ove la *pietas* è il motore primario, lei che per prima confessa di essere nata per l'amore e divorata dalla pietà.

Un linguaggio oracolare, che «affiora quando colei che parla si fa mediatrice in una relazione senza fine, una relazione non strumentale, una relazione cioè in cui può apparire un di più»<sup>131</sup>. Nello spazio vitale in cui Antigone discende, il tempo assume la piena consapevolezza della propria immensità. Nel silenzio sussurrano le voci di coloro che ha amato: il padre, la madre, i due fratelli e persino Emone, promesso sposo. La presenza di queste ombre fa sì che Antigone possa sciogliere i nodi del proprio destino tragico, quello causato non solo dalla storia ma anche dalla famiglia; ciò avviene attraverso il sacrificio poiché Antigone è l'eletta, colei a cui è preclusa la

---

<sup>130</sup> María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 171; *La tumba di Antigone*, p. 65.

<sup>131</sup> María-Milagros Rivera Garretas, *Il linguaggio oracolare di María Zambrano* in Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 123.

vita ma che è in grado di far emergere il chiarore delle coscienze. La sola vita che le è concessa è quella

oculta, subterránea, [...] que discurre en el silencio. Pero el silencio sólo existe en las catacumbas en un primer momento; pronto se puebla de un rumor similar al de un río, el río de la inmensidad del tiempo; de todo el tiempo.

oculta, sotterranea, [...] condotta nel silenzio. Ma il silenzio non esiste nelle catacombe se non in un primo momento; presto esso si popola d'un rumore simile a quello di un fiume, il fiume dell'immensità del tempo; di tutto il tempo.<sup>132</sup>

La vita nelle catacombe, quella interiorizzata dai catecumeni nell'antica Roma, quella delle ombre che si accendono come lampade nell'oscurità, coincide con l'errare di Antigone nelle viscere della terra. La sua κατάβασις consente di conoscere le due polarità estreme tra cui la vita dell'uomo prende forma: la luminosità assoluta e l'oscurità definitiva. Il poema filosofico-teatrale dedicato all'eroina sofoclea, *La tomba di Antigone*, mostra il sostare e il movimento di un'anima all'interno delle zone liminari dell'essere. Antigone, lo abbiamo detto, non appartiene né all'aldiquà né aldilà e al contempo è partecipe di entrambe le condizioni esistenziali. Esiliata dalla propria vita, sacrificata alla Storia, sepolta viva, Antigone non si erge esclusivamente a personaggio tragico di immensità morale irreprensibile né a capro espiatorio del potere. Per Zambrano, Antigone è, in prima istanza, specchio di una passività che conduce alla libertà. Le viscere della caverna, della tomba sono quelle che riconducono all'origine, al sentire originario opposto all'accecante sapienza assoluta, lontano dall'idea di un sapere sistematico radicata nell'uomo occidentale. Un sapere assimilabile alla luce solare che, abbiamo visto, preclude la visione. Antigone, nell'oscurità, si affida – come Diotima – all'udito, al tatto e scopre un'adesione sicura alla realtà, «meno teoretica, ma più “cordiale” che ci rimanda alle origini stesse del pensare, quando filosofia e poesia erano più interconnesse»<sup>133</sup>. Il luogo in cui si consuma il delirio di Antigone è la caverna, la tomba che, secondo le riflessioni esoteriche del filosofo francese Corbin, è

---

<sup>132</sup> María Zambrano, *Épocas de catacumbas*, «L'approdo letterario», n. 12, ERI-Edizioni Rai Italiana, ottobre- dicembre 1960; trad. it. a cura di Carmen Revilla, *Epoche di catacombe*, ivi.

<sup>133</sup> «menos teórica, pero más “cordial”, que nos retrotrae a los orígenes mismos del pensar, cuando filosofía y poesía se encontraban aún imbricados»: Juan Fernando Ortega Muñoz, *La unidad del filosofía e poesía in María Zambrano*; trad. it. *L'unità di filosofia e poesia in Maria Zambrano* in *María Zambrano, Luoghi della poesia*, pp. 80-81.

la dimora del corpo materiale abbandonato dalla vita. [...] Ma intesa esotericamente (*ta' wīl*) la tomba significa la natura della persona, la sua vita, il desiderio più intimo.<sup>134</sup>

Letteralmente *ta' wīl* significa «ricondere una cosa alla sua fonte, al suo archetipo, alla sua realtà vera»<sup>135</sup> e ciò ben si addice all'immagine della tomba in Zambrano, poiché in essa riesce a compiere un cammino che vada oltre (*transcender*) l'unione tra vita e morte. Discendere negli abissi dunque è un trascendere, in virtù di un amore che è espressione ultima della libertà. Mossa dall'amore non può far a meno di

pasar por los infiernos. Ello sucede así, diríamos, ya en esta tierra, donde sin abandonarla, el dado al amor ha de pasar por todo: por los infiernos de la soledad, del delirio, por el fuego, para acabardando esa luz que sólo en el corazón se enciende, que sólo por el corazón se enciende. Parece que la condición sea ésta de haber de descender a los abismos para acender, atravesando todas las regiones donde el amor es el elemento, por así decir, de la trascendencia humana; primeramente fecundo, seguidamente, si persiste, creador, Creador de vida, de luz, de conciencia.

attraversare gli inferni. Accade così, diremmo, già su questa terra, dove chi è votato all'amore deve passare senza per questo abbandonarla, per tutto – per gli inferni della solitudine, per quelli del delirio, per il fuoco – prima di emettere finalmente quella luce che solo nel cuore, che solo per mezzo del cuore, si accende. Sembra che questa, di dover discendere negli abissi, sia la condizione per poter ascendere attraversando tutte le regioni in cui l'amore è l'elemento, per così dire, della trascendenza umana: originariamente fecondo, quindi, se persiste, creatore. Creatore di vita, di luce, di coscienza.<sup>136</sup>

Antigone, portatrice della nuova ontologia messa a punto da María Zambrano, è consapevole che «nessuna verità può essere veramente compresa se non è sostenuta dal sentire originario»<sup>137</sup> e pertanto conduce il proprio scavo negli anfratti oscuri della storia e lo fa in virtù della potenza dell'amore. Il valore trasformativo e creatore dell'amore è uno dei perni portanti del discorso filosofico di Zambrano ed è al fondo dei deliri di Antigone *nacida para el amor*. In una figura di tale portata, «l'anima, mente e corpo partecipano di quel sapere femminile interiore in cui si scrive

---

<sup>134</sup> Henry Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, trad. it. di Gabriella Bemporad, Adelphi, Milano 1986, p. 194.

<sup>135</sup> Ivi, p. 18.

<sup>136</sup> María Zambrano, *La tumba de Antígona*, pp. 149-150; *La tumba di Antigone*, p. 46.

<sup>137</sup> «ninguna verdad se entiende de verdad si no está sostenida por el sentir originario» in *La mirada originaria en la obra de J. A. Valente*, «Quimera», n. 4, 1981, p. 40; trad. it. in *Luoghi della poesia*, p. 83.



l'accoglienza dell'altro e il diverso da sé»<sup>138</sup>: infatti nella sua caverna Antigone incontra chi ha amato ed ogni colloquio, sebbene sia instaurato con delle ombre, è parte della trasformazione interiore subita da Antigone. L'amore

hace transitar, ir y venir entre las zonas antagónicas de la realidad, se adentra en ella y descubre su-no ser, sus infernos. Descubre el ser y el no-ser, porque aspira a ir más allá del ser; de todo proyecto. Y deshace toda consistencia. Destruye, por eso da nacimiento a la conciencia, siendo como es la vida plena del alma. Eleva al oscuro ímpetu de la vida; esa avidez que es la vida en su fondo elemental, la lleva en el alma.

fa transitare, andare e venire tra le zone antagonistiche dalla realtà, vi si addentra e scopre il suo non-essere, i suoi inferi. Scopre l'essere e il non-essere, perché aspira ad andare oltre l'essere, di ogni progetto. E disfa ogni consistenza. Distrugge e, per lo stesso motivo, dà luogo alla coscienza, essendo, come è, la vita piena dell'anima. Eleva all'oscuro l'impeto della vita; quell'avidità che è la vita con il suo fondo elementare, la porta dell'anima.<sup>139</sup>

La metamorfosi a cui Antigone è sottoposta viene tradotta dall'autrice con una serie di immagini che hanno, come detto, una precisa funzione ovvero quella di recuperare un λόγος originario perduto e sommerso dalle schematizzazioni del pensiero. Come osserva Carmen Revilla «la utilización de imágenes forma parte de su intento de forjar un lenguaje que recoja un *logos* sumergido que discurre por el ámbito de la “entrañas” y lo de a ver, posibilitando el trascender de la vida»<sup>140</sup> e ad apertura del *Delirio primeiro*, subito si configura l'immagine della farfalla accolta nella sua forma larvale. La voce di Antigone tuona, ricalcando la celebre apologia pronunciata da Sofocle ai concittadini ateniesi, domandando:

¿Por qué tenéis tanto miedo de despertar a la que sólo es larva, a la que está encerrada en sí isma, dormida en el capullo como el gusano de seda? ¿Acaso tembláis ante sus futuras alas? No estáis hechos para poseer a una mariposa y seguirla. Pero yo era, soy ahora, la mariposa que no quiere arrancarse de su mortaja y partir hacia el aire, hacia la libertad; pues no puede afrontar la libertad quien no ha gozado del amor [...] Mis alas,

Perché vi fa tanta paura il risveglio di quella che altro non è che una larva, chiusa in se stessa, addormentata nel bozzolo come un baco da seta? Forse tremate davanti alle sue future ali? Non siete fatti per possedere una farfalla e seguirla. Però io ero, sono ora, la farfalla che non vuole strapparsi dal suo sudario e volare via nell'aria, verso la libertà; perché non può affrontare la libertà chi non ha goduto l'amore [...]. Le mie ali,

<sup>138</sup> Maria Inversi, *Antigone el'io femminile nel linguaggio teatrale in Antigone e il sapere femminile dell'anima. Percorsi intorno a María Zambrano*, Edizioni Lavoro, Roma 1999, p. 74.

<sup>139</sup> María Zambrano, *Dos fragmentos sobre el amor*, University of Michigan, D. Garcia & S. López Becerra, 1982, p. 29; trad. it. *Due frammenti sull'amore* in María Zambrano, *Sentimenti per un'autobiografia. Nascita, amore, pietà*, a cura di Samantha Maruzzella, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 56.

<sup>140</sup> Carmen Revilla, *Las imágenes en la «vida del alma»: Algunos símbolos de la palabra*, en «Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”», n. 4, Barcelona, 2002, p. 108.

que ya las siento, qué palpitan al nacer de la palidez de mi cuerpo como él, sin brillo, ni gloria.

ora le sento, come sono deboli! Pallide, appassite prima ancora di nascere, come palpitano spuntando dalla pallidezza del mio corpo, come lui senza lucentezza, senza gloria.<sup>141</sup>

La farfalla ancora non nata poiché non toccata dall'amore, ancora larva rinchiusa nel proprio bozzolo dove matura la luce della coscienza. Se a un primo impatto la farfalla può essere considerata quale simbolo di libertà e di leggerezza, ma è, principalmente, metafora della trasformazione. Ponendo attenzione anche alla genesi etimologica greca, notiamo che il termine per farfalla è ψυχὴ e dunque è evidente l'analogia che sussiste tra questo simbolo animale e l'anima/psiche o, sempre seguendo la suggestione linguistica, l'ultimo soffio vitale:

non è difficile immaginare come la crisalide sia stata chiamata a rappresentare l'uomo nelle potenzialità dell'essere e nelle fasi delle sue trasformazioni; per cui la farfalla che emerge al termine del processo evoca un simbolo di resurrezione, come un'uscita dalla tomba. Analogamente, la coscienza umana attraversa varie fasi, racchiude un processo e una storia. Lungo le sue metamorfosi la farfalla è uovo, bruco, bozzolo, ali splendenti; e questo apparente succedersi si sviluppa non secondo il processo della continuità 'dell'uno dopo l'altro', ma secondo la contiguità 'dell'uno accanto all'altro', che comprende la coincidenza dei processi.<sup>142</sup>

La radice della metamorfosi è il sacrificio: la larva infatti deve subire un passaggio che la porti dolorosamente a rinascere come *mariposa*. Antigone nella sua tomba subisce un analogo processo metamorfico tale da non annullare le fasi precedenti della propria esistenza ma le trascende. Affronta il proprio sacrificio con speranza e si offre ad esso totalmente:

El argumento de la esperanza no prendería en el alma si el amor no preparase el terreno, justamente con ese abatimiento, con esa ofrenda de la persona que el amor alcanza en el instante de su cumplimiento. Pues el amor que integra la persona, agente de su unidad, la conduce a su entrega; exige, en realidad, hacer del propio ser una ofrenda, eso que es tan difícil de nombrar hoy: un sacrificio; el sacrificio único y verdadero. Y este

l'argomento della speranza non attecchirebbe nell'anima se l'amore non gli preparasse il terreno, proprio con quell'abbattimento, con quell'offerta della persona che l'amore ottiene nell'istante del suo compimento. Poiché l'amore che completa la persona, agente della sua unità, la conduce alla resa; esige, in realtà, che faccia del proprio essere un'offerta, richiede quello che oggi è diventato così difficile da

---

<sup>141</sup> María Zambrano, *Nacer por sí misma*, p. 73; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 88.

<sup>142</sup> Voce *Farfalla* in Matilde Morrone Mozzi, *Bestario. Libro degli animali simbolici in C. G. Jung*, con brani tratti da opere di C. G. Jung e disegni originali di Marta Massetani, eum edizioni università di macerata, Macerata 2015, p. 57.

abatimiento que hay en el centro mismo del sacrificio anticipa la muerte. Y así, el que de veras ama, muere ya en vida. Aprende a morir.

nominare: un sacrificio; il sacrificio unico e vero. E questo abbattimento, che avviene nel centro stesso del sacrificio, anticipa la morte. Così, colui che ama davvero, muore già in vita. Impara a morire.<sup>143</sup>

In tale apprendistato della morte, come lo definisce Zambrano, Antigone offre il proprio essere, non la vita che in fondo lei stessa dichiara di non aver mai vissuto. La metafora della larva che divora il proprio bozzolo, la propria crisalide, inevitabilmente riconduce all'autofagia presente nelle opere mistiche di San Giovanni della Croce. Un sacrificio totale che prelude a una completa metamorfosi; ciò non significa dunque resurrezione o rinascita, che implicherebbero una definitiva morte, ma un mutamento radicale. Nel caso di Antigone dunque si tratta di una nascita vera che soppianta la tragicità del non-vissuto. Se per la farfalla

l'evoluzione [...] descrive un emergere che è soprattutto un esporsi, affinché qualcosa si mostri non come parte di ciò che è assente, né come indugio di qualcosa che sta per svanire, ma come un venire alla luce, un aprirsi.<sup>144</sup>

allo stesso modo Antigone, seme sepolto nei sotterranei del tempo e nelle viscere della terra, ritorna – in questo speculare a Kore/Persefone – come nuovo germoglio di luce.

#### 4.4.1 Il sacrificio della figlia: nel regno di Persefone

Va' pure tranquilla, ora. Sprofonda nella terra, visto che te l'hanno data, va' incontro alle Madri che ti aspettano, che ti accoglieranno, che laveranno la tua macchia e la tua disgrazia nell'immensità del loro manto.

(María Zambrano, *La tomba di Antigone*)<sup>145</sup>

Sussiste una certa simmetria tra la figura di Antigone e quella di Kore/Persefone: entrambe figlie, entrambe destinate a un comune destino di occultamento

---

<sup>143</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, pp. 274-275; *L'uomo e il divino*, p. 251.

<sup>144</sup> *Farfalla* in Matilde Morrone Mozzi, *Bestiario. Libro degli animali simbolici di C. G. Jung*, p. 59.

<sup>145</sup> «Vete ahora tranquila. Húndete en la tierra, ya que te la dieron, vete al encuentro de las Madres que te esperan, que te acogerán, que lavarán en la inmensidad de su Manto tu mancha y tu infortunio» in *La tumba de Antígona*, p. 200; *La tomba di Antigone*, p. 55.

nelle viscere della terra. Kore, nome etimologicamente riconducibile al significato di “pupilla, fanciulla”, figlia di Zeus e di Demetra, diviene Persefone, ovvero “colei che porta distruzione e morte”, quando viene rapita da Ade e trascinata nel regno infero. Una lettura interessante del mito è stata compiuta dal filosofo Giorgio Agamben che si è misurato con la complessità e l’indecifrabilità di questo personaggio estremamente affascinante e intatto nel suo mistero che lo rende ancora fortemente suggestivo. L’opera di Agamben ha come titolo *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*<sup>146</sup> e consiste nell’ *ex-vocare* la figura mitica di Kore attraverso un commento finalizzato non tanto a spiegare l’insondabilità dei Misteri eleusini quanto a ripercorrerne l’indicibilità poiché «Kore è la vita in quanto non si lascia “dire”, cioè definire secondo l’età, le identità sessuali e le maschere familiari e sociali»<sup>147</sup>. A specchio della riflessione filosofica di Agamben si colloca il percorso pittorico di Monica Ferrando, che si innesta sulle coordinate di un intenso lavoro archeologico sulle fonti letterarie del mito. I pastelli creano un suggestivo intreccio con il commento di Agamben e rappresentano una codificazione iconica del mistero insondabile che si colloca dietro ai frammenti intorno al mito. In particolare, il pastello che ritrae una fanciulla dentro un’enorme pupilla evoca l’idea di una ferita, uno squarcio invisibile all’interno di uno sguardo, ricongiungendosi al legame che connette Kore alla visione. Abbiamo già ricordato l’etimologia del nome, Kore-pupilla presuppone la promessa di una visione. L’*εποπτεία*, culmine del cammino degli iniziati ai misteri eleusini, è la visione di ciò che sta in alto e segue gli altri due gradi di illuminazione, ἡ τελητή e ἡ μύεσις. La visione è al centro dei riti iniziatici benché Aristotele puntualizzi che

...Τὸ διδακτικὸν καὶ τὸ τελεστικόν. τὸ μὲν οὖν πρῶτον ἀκοῆ τοῖς ἀνθρώποις παργίνεται, τὸ δὲ δεύτερον αὐτοῦ παθόντος τοῦ νοῦ τὴν ἔλλαμψιν· ὃ δὴ καὶ μυστηριῶδες Ἀριστοτέλης ὠνόμασε καὶ εἰκότως ταῖς Ἐλευσινίαις (ἐν ἐκείναις γὰρ τυπούμενος ὁ τελούμενος τὰς θεωρίας ἦν, ἀλλ’ οὐ διδασκόμενος).

l’insegnamento e l’iniziazione. Il primo arriva agli uomini attraverso l’udito, la seconda perché il *Noûs* stesso subisce l’illuminazione; ciò fu anche definito misterico da Aristotele e simile alle iniziazioni eleusine: nel corso di esse l’iniziato riceveva un’impronta dalle visioni non un insegnamento.<sup>148</sup>

<sup>146</sup> Giorgio Agamben-Monica Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Electa, Milano 2010.

<sup>147</sup> Ivi, p. 12.

<sup>148</sup> Angelo Tonelli (a cura di), *Eleusis e Orfismo. I misteri e la tradizione iniziatica greca*, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 214-215.

Agamben ritiene che i riti iniziatici ad Eleusi non rientrassero nel paradigma didattico, ovvero non costituissero una forma di insegnamento bensì uno sperimentare la meraviglia. I riti avvenivano infatti nel più completo silenzio ove l'atto della contemplazione, che si ritrova poi anche nei riti cristiani, era un θαυμάζειν, un meravigliarsi. Il silenzio è destato dallo stupore:

μέγα γάρ τι θεῶν σέβας ἰσχάνει αὐδήν.<sup>149</sup> un grande stupore di fronte agli dei  
impedisce la voce<sup>150</sup>

La conoscenza acquisita a Eleusi poteva essere solo espressa attraverso un processo di nominazione non con proposizioni: «la “ragazza indicibile” poteva essere nominata, ma non detta. Nel mistero non vi era, cioè, spazio per il logos apophantikos (De interpr., 17 b, 8), ma soltanto per l'onoma. E, nel nome, aveva luogo qualcosa come un “toccare” e un “vedere”»<sup>151</sup>. Il mistero che avvolge l'iniziazione eleusina viene attestato dall'omerico *Inno a Demetra* dove troviamo Kore intenta a giocare con le ninfe figlie di Oceano cogliendo i fiori e nel momento in cui ella stava per recidere il fiore più bello del giardino, viene trascinata giù nei profondi abissi oscuri e questo rapimento da parte di Ade produce un mutamento nella natura così come accade – afferma Hillman – nella psiche umana:

Con l'intervento di Ade, il mondo è capovolto. Il punto di vista della vita cessa di valere. Ora i fenomeni sono visti non solo attraverso gli occhi di Eros, della vita umana e dell'amore, ma anche attraverso quelli di Thanatos, le cui fredde immote profondità non hanno legame con la vita. Capovolgendo in questo modo le cose, partecipiamo al ratto perpetrato da Ade [...] La psicologia archetipica del triangolo Ade-Persefone-Demetra non si è esaurita in Grecia. [...] L'esperienza di Persefone si ripresenta in ciascuno di noi nelle improvvise depressioni, quando ci sentiamo imprigionati nell'odio, freddi, come paralizzati e trascinati via dalla vita verso il fondo da una forza invisibile, alla quale vorremmo sfuggire [...] Ci sentiamo invasi da sotto, aggrediti, e pensiamo alla morte.<sup>152</sup>

Kore/Persefone rappresenta la soglia tra visibile e invisibile, il «mysterion, un dramma sacro, la cui forma non può essere alterata, perché essa non rivela né rappresenta, ma semplicemente presenta. Che, cioè, essa non rende visibile

---

<sup>149</sup> Ivi, p. 68.

<sup>150</sup> Giorgio Agamben-Monica Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, p. 13.

<sup>151</sup> Ivi, p. 15.

<sup>152</sup> James Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, p. 66.

l'invisibile ma il visibile»<sup>153</sup>, diviene porta e punto liminare di congiunzione tra mondo *infero* e mondo *supero*, tra l'essere e il nulla.

Anche nella sua riflessione sul divino, Zambrano dedica un ampio spazio alla complessità dei Misteri celebrati ad Eleusi di cui sottolinea *in primis* proprio l'importanza del silenzio quale condizione impensabile per entrare nella sacralità del mistero. Un silenzio «impenetrabile, che ancora continua ad avvolgere le genti mediterranee in generale»<sup>154</sup> e che è racchiuso nelle vesti, nei colori, negli sguardi degli abitanti del sud del mondo. Fra i colori è il nero quello d'elezione, «un nero quasi liturgico, un modo di presentarsi davanti alla luce e dinanzi a tutte le genti»<sup>155</sup> ponendo attenzione al processo metamorfico subito dall'iniziato,

el que “había visto”, “el cumplido o el que había llegado hasta su fin” – su confín, diríamos – había de sentirse en comunión con lo humano inmediato, concreto, social, y con la naturaleza unidamente. Y entonces se iniciaría en él la germinación, el misterio de la germinación de su ser individual, en la paz. En esa paz todavía simboliza la espiga granada del trigo. El grano que tras de haberse deshecho en la oscuridad de la tierra, como muerto, atraviesa victorioso la tierra misma que lo deja salir gorgosamente, para darse multiplicado en una forma, en la forma perfecta, apta para ser por todos consumida como alimento de vida.

colui che «aveva visto», «il compiuto o colui che era giunto fino alla sua fine» – al suo confine, diremmo – doveva sentirsi in comunione con l'umano immediato, concreto, sociale, e insieme con la natura. E allora aveva inizio in lui la germinazione, il mistero della germinazione del suo essere individuale, nella pace. In quella pace he la spiga matura del grano ancora simboleggia. Il chicco che dopo essersi decomposto nell'oscurità della terra, come morto, trapassa vittorioso la terra stessa che lo lascia spuntare gioiosamente, per offrirsi moltiplicato in una forma, nella forma perfetta, adatta a essere consumata da tutti come alimento di vita.<sup>156</sup>

La metafora del chicco di grano sepolto nell'oscurità embrionale della terra rimanda, inevitabilmente, alla passione del Figlio che, dopo aver patito la tenebra della morte, risorge, ritorna in spirito e corpo. Così Persefone e Antigone, unite in un comune destino di sprofondamento ctonio, tornano sulla terra recando con sé una nuova primavera. La figlia di Demetra che «conobbe il dolore e la nerezza rimanendo intatta» si fa portatrice di «qualcosa come la purificazione della sostanza infernale, estrarre da essa l'essenza operante perché in una sostanza più pura

---

<sup>153</sup> Giorgio Agamben-Monica Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, p. 133.

<sup>154</sup> «impenetrable que aún sigue envolviendo a estos mediterráneos en general» in María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 357; *L'uomo e il divino*, p. 325.

<sup>155</sup> «un negro casi litúrgico, un modo de comparecer ante la luz y ante las gentes todas» *ibidem*; *ivi*, p. 326.

<sup>156</sup> *Ivi*, pp. 358-359; *ibidem*.

consegnasse l'oro del grano, l'oro che vivifica»<sup>157</sup>. La dualità della Madre e della Figlia si esplica nell'azione congiunta del concepire e del far crescere il virgulto del loro seme. La polivalenza del mito fa comprendere, secondo Zambrano, la natura ambigua della Madre Demetra nel far apparire la Figlia Persefone quale emanazione della propria potenza. Quest'ultima, componendo la propria ciclicità che la rende porta/soglia tra mondo *infero* e *supero*, incarna la vittoria stessa della Madre che solo attraverso il sacrificio della figlia poteva ambire a strappare dall'oscurità viscerale della terra, estirpare «il chicco rosso dal melograno terrestre, il fuoco, il sangue stesso delle viscere della terra, per creare la spiga tutta di oro vivente, alimento completamente puro, sostanza»<sup>158</sup>.

María Zambrano approda alla convizione della sussistenza di un nesso tra la discesa agli inferi di Kore e il compito che spetta alla madre Demetra. È Kore a realizzare tale impresa e

así el descenso de Deméter se da en su hija mediadora que había de cumplir lo que la Madre no podía, que aunque no fuese una madre virgen había de quedar intacta siempre sobre la tierra. Se refugió en la gruta oscura, como se sabe, mas la gruta no se abrió para dejarla pasar, si era eso lo que ella buscaba, o para devorarla. Ella no podía ser raptada.

così la discesa di Demetra avviene attraverso la figlia mediatrice, la quale doveva compiere ciò che la Madre non poteva, perché, sebbene non fosse una madre vergine, doveva rimanere sempre intatta sulla terra. Si rifugiò nella grotta oscura, come si sa, ma la grotta non si aprì per lasciarla passare, se era quello ciò che cercava, o per divorarla. Ella non poteva essere rapita.<sup>159</sup>

La mediazione di Persefone è necessaria e mima, come suggerisce Wanda Tommasi, il procedimento trasformativo dell'alchimia attraverso il quale si passa dall'opera al nero allo splendore dell'oro. Per questo ad Eleusi si incontrano tre regni, «il divino, l'umano e l'infernale [...] corrispondenti ai tre piani della costituzione del cosmo: il celeste, il terrestre visibile e quello degli inferi invisibili»<sup>160</sup> e Persefone reca su di sé la traccia inconfondibile della propria passione. Seguendo l'interpretazione di Wanda Tommasi capiamo come

---

<sup>157</sup> «conoció el dolor y la negrura quedando ella misma intacta» in *ivi*, p. 360; *ivi*, p. 329.

<sup>158</sup> «el rojo grano de la granada terrestre, el fuego, la sangre misma de las entrañas de la tierra, para crear la espiga enteramente de oro viviente, alimento enteramente puro, sustancia» in *ibidem*; *ivi*, p. 328.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 361; *ivi*, pp. 328-329.

<sup>160</sup> «el divino, el humano y el infernal [...] correspondientes a los tres planos de la constitución del cosmos: el celeste, el terrestre visible y el de los infiernos invisibles» in *ivi*, p. 362; *ivi*, p. 330.

in un itinerario opposto a quello platonico di uscita dalla caverna, che colloca nello strappo violento dalle tenebre di una cavità buia e nel volgersi verso la luce del sole l'inizio della filosofia, Zambrano mostra che solo addentrandosi negli inferi di una vita rimasta sepolta viva, perché lasciata dietro di sé, non interrogata, dal percorso ascetico della filosofia, è possibile un autentico trascendere.<sup>161</sup>

La specularità tra la vicenda di Persefone e quella di Antigone si evince dal loro medesimo sacrificio alle tenebre, vivendo entrambe la «passione della figlia. Quella passione della figlia vergine che la tragedia ci ha trasmesso soprattutto nella figura di Antigone»<sup>162</sup> anche se, puntualizza Tommasi, Antigone è soprattutto figlia del padre, in questo più simile alla dea Atena che a Persefone:

Il mito di Persefone, secondo Zambrano, contiene la rivelazione che negli inferi c'è qualcosa di divino e che qualcosa che proviene dagli inferi è necessario alla piena germinazione terrestre e umana.

Il tema della passione della figlia è molto importante per Zambrano, che lo sviluppa anche in relazione alla figura di Antigone: si tratta di un motivo attraverso cui l'autrice sviluppa originalmente il tema di un divino femminile, a integrazione e forse correzione della centralità della passione del Figlio nell'orizzonte cristiano. La passione della figlia, a differenza di quella del Figlio, è caratterizzata da una morte simbolica – la discesa agli inferi – e non cruenta: essa consente l'aurora della coscienza, che nasce esplorando gli inferi, ciò che è nascosto, allontanato, rimosso.<sup>163</sup>

Se la fanciulla/pupilla, nelle sue nozze impossibili con l'oscurità, riporta la primavera e pertanto una rinascita ogniqualvolta emerga dalle tenebre, Antigone rappresenta allo stesso modo una rinnovata coscienza che non è «consapevolezza razionale» ma «conoscenza ricevuta per rivelazione, ottenuta per la via del sacrificio di sé, per aver patito un sapere di esperienza che si è impresso nella propria carne»<sup>164</sup>.

Zambrano individua in un personaggio del mito di Persefone la trasfigurazione simbolica del frutto del sacrificio della passione della figlia: Trittolemo. Fanciullo inconsapevole della propria esistenza, alla perenne ricerca di sé. Zambrano traccia un percorso metaforico che unisce Trittolemo all'immagine della spiga nata dal seme di grano sepolto nell'oscurità. Come la spiga, anche lui si erge verso l'alto per un eccessivo desiderio di conoscersi. Si allunga, protendendosi verso l'orizzonte e

---

<sup>161</sup> Wanda Tommasi, *María Zambrano. La passione della figlia*, Liguori, Napoli 2007, p. 61.

<sup>162</sup> «la pasión de la hija. Esa pasión de la hija virgen, que la tragedia nos ha dado en la figura de Antígona sobre todas» in María Zambrano, *El hombre y lo divino*, pp. 359-360; *L'uomo e il divino*; p. 327.

<sup>163</sup> Wanda Tommasi, *María Zambrano. La passione della figlia*, p. 57.

<sup>164</sup> Ivi, pp. 64-65.



mantenendo su di sé la traccia della rivelazione, una «rivelazione, opera delle due dee» che «dopo il sacrificio della figlia passata attraverso gli inferi, dovrà apparire in forma intera e perfettamente viva nella spiga; e in ambito umano, nell'apparizione di una creatura preparata per arrivare alla sua forma non perfettamente viva, in Trittolemo»<sup>165</sup>.

Per Zambrano allora la complessità e la natura invulnerabile di questa figura è da ricondursi anche alla sua venuta alla luce, determinata non da un'unione nuziale che lo avrebbe allora assimilato alla creazione dell'uomo o alla rivelazione. Trittolemo, che appare soltanto nei Misteri di Eleusi senza poi lasciare traccia di sé, non possiede una propria storia,

ha sido, no nacido propiamente, sino extraído, por así decir, de su propia sustancia, purificado, renovado, reducido a lo que es. Y por eso está desnudo. Tiene que acabar de hacerse, ya él, ya descubierto ante la luz saliendo de la oscuridad, mas no de la matriz oscura del primer nacimiento, sino de la tiniebla que consigo lleva; desenredado de su laberinto inicial, de su ocultación entre su propio ser solamente nacido en la vida y bajo la muerte. Ahora la muerte le afecta de otra manera: habrá de morir, mas como el grano ha muerto – dirían –, y va con su sola forma humana hacia la unidad perfectamente viva, la identidad apetecida y accesible ya.

non è propriamente nato, ma è stato estratto, per così dire, dalla sua sostanza, purificato, rinnovato, ridotto a quello che è. E per questo è nudo. Deve finire di formarsi, eccolo, mentre esce alla luce dall'oscurità, ma non dall'oscura matrice della prima nascita, bensì dalla tenebra che porta con sé; districato dal labirinto iniziale, dal suo occultamento nel proprio essere, nato soltanto nella vita e sotto la morte. Adesso la morte lo colpisce in altro modo: dovrà morire, ma come è morto il grano – si direbbe –, e con la sua sola forma umana va verso l'unità perfettamente viva, l'identità ambita e ormai accessibile.<sup>166</sup>

Allo stesso modo il chicco sepolto e custodito nella profondità degli inferi non rappresenta una mera rinascita quanto piuttosto il recupero di un sentire originario che appartiene a una sacralità prenatale. Ne *L'uomo e il divino*, libro cardine del pensiero filosofico di Zambrano, nel quale l'autrice sviluppa una «fenomenologia storica dell'esperienza religiosa» che dimostra il «modo in cui il divino è emerso dal sacro»<sup>167</sup>, sono sondate le dualità insite nella religione greca, *in primis* l'opposizione tra il caos primordiale e la nascita degli dèi, i quali rappresentano allora una forma di ordine. Rileggere il mito eleusino alla luce di ciò significa compiere una discesa agli

---

<sup>165</sup> «revelación obra de las dos diosas tras dal sacrificio de la hija pasada por los infiernos, habría de serlo una forma entera y perfectamente viva en la espiga; y en lo humano, la aparición de una criatura dispuesta para llegar a su forma nada perfectamente viva, en Triptolemo» in María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 363; *L'uomo e il divino*, pp. 330-331.

<sup>166</sup> Ivi, pp. 363-364; ivi, p. 331.

<sup>167</sup> Wanda Tommasi, *María Zambrano. La passione della figlia*, p. 56.

inferi che per María Zambrano si risolve in un attraversamento della notte oscura poiché, come abbiamo ricordato, «nessuno entra nella nuova vita senza passare per una notte oscura, senza discendere agli inferi, come recita il vecchio mito, senza aver abitato una qualche sepoltura»<sup>168</sup>.

#### 4.5 L'aurora come visione: il centro oscuro della fiamma

##### 4.5.1 La visione dell'anima: Antigone e il dramma della cecità

La llama no es una oquedad donde entrar. No es posible el enllamarse, pero sí enardecerse para ser como ella, para ser llama como ella. Y más todavía para ser siéndolo ya, lo que no depende de la visión de la llama, no de sua presencia en modo alguno.

(María Zambrano, *De la aurora*)

Abbiamo già accennato all'importanza della predilezione, nella storia della filosofia, per l'uso della luce quale strumento metaforico d'eccellenza per descrivere e comprendere la realtà; la metafora della luce è intimamente connessa all'idea di chiarezza, evidenza e prospettiva. Da queste considerazioni scaturisce la consapevolezza che la luce consente la visione e determina la conoscenza e ad essa si accompagna, *per contra*, la metafora dell'oscurità, del buio e dunque, quella della cecità. Il percorso eidetico è insito già a livello linguistico nell'epistemologia greca dove il *sapere* è saldamente congiunto all'atto del *vedere* espresso da un caleidoscopico ventaglio di verbi: ὀράω che alla forma passiva significa “diventare visibile”, “apparire” quando è coniugato al tempo aoristo rimanda al significato traslato di “conoscere, capire, riflettere” e infine quando si trova al tempo perfetto - οἶδα - è tradotto col presente “so”. Un altro esempio da considerare è l'uso di un verbo, ricorrente in Omero, che designa il “guardare in visione” e dunque il “contemplare”, ovvero θεάομαι il cui sinonimo è θεωρέω ovvero “star attento allo spettacolo” e dunque “esaminare”, “considerare”. Da qui il termine θεωρία come «percezione visiva, contemplazione, visione spaziosa che coglie l'insieme, anche

---

<sup>168</sup> María Zambrano, *Las catacumbas*, «Revista de la Habana», n. 6, La Habana, febbraio 1943; trad. it. in Jorge Luis Arcos, *María Zambrano e la Cuba segreta*, «aut aut», cit., pp. 136-137.

esperienza visionaria»<sup>169</sup>. Questo breve *excursus* linguistico consente di inquadrare, insieme alla riflessione sulla dualità della relazione tra Edipo e Antigone, il dramma della visione per giungere così alla definizione di aurora come visione. Ciò che interessa la nostra ricerca è il rapporto che intercorre tra l'archetipo risvegliato di Antigone e la luce. Abbiamo già evidenziato nei capitoli precedenti la simmetria antitetica che sussiste tra luce solare e luce aurorale che prende corpo nelle prime pagine de *La tomba di Antigone*, qui invece è essenziale seguire il *fil rouge* della dualità che sussiste tra i due personaggi sofoclei.

Edipo, personaggio tragico oggetto delle più svariate interpretazioni e riscritture in ambito letterario, artistico, filosofico e psicanalitico, colpevole di aver ucciso il padre e generato i figli con la propria madre, è emblema della cecità. Come sottolinea l'acuta riflessione di Adriana Cavarero, Edipo è cieco due volte: non ha ascoltato i moniti che lo avvertivano del pericolo in cui sarebbe incorso e la seconda volta quando non comprenderà l'indovinello della Sfinge. Nel momento in cui si convince di aver sciolto l'enigma della propria esistenza, non acquisterà una vera sapienza, ma resterà prigioniero della propria cecità. Finché non conoscerà se stesso non potrà comprendere pienamente il doloroso groviglio che sottende alla propria esperienza.

Alla figlia Antigone spetta allora il compito di riscattare non solo l'innocenza del padre, ma anche e soprattutto incarnare la possibilità di vedere *oltre*. Seguendo le indicazioni di Rosella Prezzo, *rescatar* è uno dei verbi più frequenti nella scrittura di María Zambrano, che ne recupera il «senso originario ed essenziale, spogliato dalle varie incrostazioni metaforiche e unilaterali che vi sono sovrapposte, come quelle politiche [...] o etico-religiose»<sup>170</sup>. Ma soffermandosi sull'etimologia latina del verbo, è possibile notare il traslato metaforico del recupero di qualcosa che è rimasto dietro e dunque la necessità di un recupero, «allude a una fuoriuscita –, e indica essenzialmente, insieme a uno sguardo retrospettivo, il movimento del *tornare a prendere*»<sup>171</sup>. Quanto si è perduto lascia una traccia invisibile ma tangibile, e reca

---

<sup>169</sup> Roberta Lanfredini, *La metafora della luce (e della cecità) nella filosofia della conoscenza in trasparenze ed epifanie*, pp. 231-232.

<sup>170</sup> Rosella Prezzo, *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, Raffaello Cortina, Milano 2006, p. 55.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

con sé il desiderio e la necessità di un riscatto, che opera sempre attraverso la memoria<sup>172</sup>.

Se nelle opere pittoriche Antigone è rappresentata quasi sempre di fianco al padre cieco che tiene gli occhi spalancati nell'oscurità, come sostegno e guida, come prolungamento quasi fisico del corpo del padre, legata a lui da un amore viscerale tacciato dall'ombra incestuosa che scorre nel sangue parentale, ancora dunque immersa nella rete familiare, «un labirinto di viscere simili a serpi»<sup>173</sup>, ne *La tomba di Antigone* il dialogo tra figlia e padre assume un tono marcatamente accusatorio:

EDIPO. – Antígona, Antígona, niña...

EDIPO: Antigone, Antigone, bambina...

ANTÍGONA. – Niña... ¿entonces eres mi padre? Creí que eras un dios.

ANTIGONE: Bambina... allora sei mio padre? Ti avevo scambiato per un dio.

EDIPO. – No. No lo sé, soy Edipo.

EDIPO: No... Non lo so; sono Edipo.

ANTÍGONA. – ¿Se te ha borrado ya que eres mi padre? Pero me ves, me ves, ¿sí? Ahora ya ves.

ANTIGONE: Già ti sei scordato di essere mio padre? Però mi vedi, vero che mi vedi? Adesso ormai vedi.

EDIPO. – Sí, ahora ya veo. Y te veo a ti, aquí sola. Lo veo todo ahora y no sé nada. Veo y no sé. Empiezo a verme a mí mismo.

EDIPO: Sì, adesso ormai vedo. E vedo te, qui sola. Vedo tutto, adesso, e non so nulla. Vedo, e non so. Comincio appena a vedere me stesso.

ANTÍGONA. – Ah padre, sí eres tú, te reconozco, siempre preocupado contigo mismo, viéndote a ti mismo solo, solamente. Tan solo que estuviste siempre, padre.

ANTIGONE: Ah, padre, sì che sei tu, ti riconosco, sempre preoccupato per te stesso, intento solamente a vedere te stesso solo. Tu che tanto solo lo sei stato sempre, padre.<sup>174</sup>

Sin da subito è messa in rilievo l'importanza del *vedere*, azione intorno alla quale ruota il legame tra Edipo e Antigone, qui entrambi ancora esiliati. L'elemento dell'esilio è fondamentale per lo sviluppo dei due personaggi e per la relazione che sussiste tra la luce e la condizione di esiliati poiché è proprio l'esilio il cronotopo in cui la luce può insidiarsi come una serpe e l'anima accoglie la rivelazione che essa porta con sé. Ne *I beati* Zambrano conduce una disamina proprio sulla figura dell'esiliato affermando un postulato essenziale ovvero che è «nell'essere e a partire

---

<sup>172</sup> Questa tematica verrà sviluppata ampiamente nel paragrafo successivo.

<sup>173</sup> «en el laberinto de unas entrañas como sierpes» in María Zambrano, *Prólogo a La tumba de Antígona; Prologo a La tomba di Antigone*, p. 47.

<sup>174</sup> Ivi, p. 187; ivi, p. 80.

dall'essere che si ricevono rivelazione» tanto che è «la visione a darsi all'essere»<sup>175</sup>. Da qui l'intuizione che sempre più si rende necessaria una teoria conoscenza per rivelazione poiché «intimamente legata all'essere, è la visione». L'esistenza umana allora non ha valore in quanto pensata e ragionata, bensì in quanto patita e vista poiché «l'uomo patisce se stesso e attraverso ciò che vede»<sup>176</sup>. Nell'esilio l'uomo sogna e riesce per la prima volta a vedere il suo stesso sognare. La rivelazione fluisce attraverso la luce e ciò che l'uomo vede

lo que ve le hiere, le puede herir aún prodigiosamente para que su ser se le abra y se le revele, para que vaya saliendo de la congénita oscuridad a la luz, esa que ya hirió sus ojos – heridas – cuando los abrió por primera vez, cuando salió de su sueño o vio su sueño.

lo ferisce, lo può ancora ferire prodigiosamente perché il suo essere gli si apra e gli si riveli, perché egli vada uscendo dall'oscurità congenita alla luce, quella che già ferì i suoi occhi – ferite – quando li aprì per la prima volta, quando uscì dal suo sogno o vide il suo sogno.<sup>177</sup>

L'esiliato, senza terra, sdradicato, divorato dalla storia, sconosciuto diviene egli stesso figura di passaggio, «una specie di rivelazione che egli stesso può ignorare»<sup>178</sup>. Antigone incarna questa figura dell'esiliato, lei che è divorata dalla pietà, si addentra nelle viscere per sgrovigliare la matassa del tempo, delle relazioni familiari, scardinare la tirannia del potere ma soprattutto per accogliere la rivelazione. Zambrano descrive un sogno che ossessiona Antigone:

En sueños tenía siempre, para llegar a esa claridad prometida, que atravesar un dintel como ése, que subir tres escalones, como ésos. Pero me quedaba quieta como ahora. Otras veces tenía que atravesar de parte a parte una estancia muy clara, llena de grandes vasos de vidrio muy diáfanos que apenas se veían. Y era obligado el pasar entre ellos sin quebrar ninguno, sin hacerlos temblar. Y así lo hacía. Nunca quebré ningún vaso, ni atravesé el umbral estando la puerta abierta.

Nei sogni dovevo sempre, per giungere a quel chiarore promesso, attraversare una soglia come questa, salire tre scalini come questi, Però me ne restavo ferma, come adesso. Altre volte, mi toccava attraversare da un capo all'altro una sala molto chiara, piena di grandi bicchieri di vetro così diafani che si vedevano appena; e c'era l'obbligo di passarvi in mezzo senza romperne nessuno, senza farli vibrare. E io ci riuscivo; non ho mai rotto un bicchiere, né attraversato la soglia, con tutto che la porta fosse aperta.<sup>179</sup>

<sup>175</sup> «en el ser y desde el ser como se reciben revelaciones. Es la visión la que se da al ser» in *Los bienaventurados*, p. 30; *I beati*, p. 29.

<sup>176</sup> «porque el hombre se padece a sí mismo y por lo que ve» *ibidem*; *ivi*, p. 30.

<sup>177</sup> *Ibidem*; *ibidem*.

<sup>178</sup> «una especie de revelación que él mismo puede ignorar» in *ivi*, p. 32; *ivi*, p. 32.

<sup>179</sup> María Zambrano, *La tumba de Antígona*, pp. 230-231; *La tomba di Antigone*, pp. 122-123.

Il sogno eiedetico di Antigone rappresenta specularmente il gioco dell'infanzia e il destino che la attende. Se nel sogno non è mai riuscita ad attraversare la soglia, nella sua tomba adempie a questo compito di attraversare; la

relazione fra gioco infantile e sogno profetico presenta i differenti piani di realtà in cui si è trovata ad agire la giovane donna: il primo, quello della storia apocrifa dove è stata costretta a sconfinare «andando e venendo dalla terra proibita», cieco alle esigenze più profonde dell'essere umano; il secondo, quello in cui ha dispiegato la sua vera natura, dove è riuscita a essere se stessa, raccordando gli aspetti più segreti e meno visibili della sua persona al mondo infero delle ombre parentali.<sup>180</sup>

In questo modo Antigone opera una metamorfosi nelle ombre che accoglie e in se stessa, accettando la vocazione aurorale del sacrificio insita nella sua condizione esistenziale di esiliata dalla storia, dalla famiglia e rende manifesto ciò che era sepolto e occultato, il divino che risiede nell'interiorità e pertanto nasce da essa, dalle viscere, dal fondo dell'anima. Non è qualcosa che viene donato o imposto dall'esterno ma è visceralmente legato all'essere. Il divino è occultato, preda dell'oblio e Antigone s-vela ciò che è già radicato nell'essere. Ecco perché Antigone è trasfigurazione dell'aurora, poiché chiamata a rappresentare «il processo d'individuazione che ogni essere umano è chiamato a percorrere [...] non è una fissità, un'identità, ma il ritrovamento di un centro inafferrabile»<sup>181</sup> o, per utilizzare le parole stesse di Zambrano, è «il perenne principio che è al di là, al di sopra, non solo degli dei – di quegli dei – e degli uomini, ma anche dello stesso destino che sembrava invece planare – muto, inconoscibile – sopra di essi»<sup>182</sup>.

Tutta la tragedia di Antigone si polarizza tra l'azione del vedere e dell'essere visti, tra cecità e visione. La figlia rimprovera il padre per la sua cecità, non quella fisica autoinflittasi per la colpa che grava su di lui, ma quella interiore causata dall'egoismo insito nella sete di potere che lo ha sempre accompagnato. Molte studiose si sono soffermate su questo aspetto affermando che «Edipo è condannato dalla sua stessa *hybris*» mentre «Antigone, perfettamente innocente, è condannata dall'arroganza di un tiranno, anch'egli accecato, come Edipo, dalla sete maschile di

---

<sup>180</sup> Giuliana Savelli (a cura di), *María Zambrano e il sogno del divino femminile*, p. 78.

<sup>181</sup> Ivi, p. 79.

<sup>182</sup> «el perenne principio más allá, por encima no sólo de los dioses – de aquellos dioses – y de los hombres, sino del mismo destino que parecía planear sobre ellos, mudo, incognoscible» in María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 163; *La tomba di Antigone*, p. 57.

potere»<sup>183</sup>, sottolineando così la specularità che accomuna Edipo e Creonte. Entrambi si confrontano con Antigone, la cui grandezza morale si erge contro l'arroganza dei poteri. È lei a mostrarsi portatrice di una sapienza ancestrale, quella delle madri. Antigone, figlia di un errore, si rivolge al padre rimproverandolo di nominare davanti a lei la madre e la verità:

EDIPO. – No; allá en Colonna y aun antes, en verdad desde que me quedé ciego y me cogiste de tu mano, no estuve solo. Tú me llevabas, y yo me dejaba conducir por ti. Entonces comencé a ver que no había movido ni un solo paso. Quise ascender, subir, trepar como la yedra. Una raíz que trepa, eso fui yo. No me casé en verdad. Siempre me olvidaba de ella. Ella...

ANTÍGONA. – Tengo también que escucharte esto, que me hables de ella, de ella. Ella, ¿no lo sabes? Era mi madre, y lo será siempre. ¿O es que me quieres dejar sola? Sola para que sólo sea tu hija. Porque eso sí. Siempre fue así. Me tratabas como si solamente fuera yo hija tuya. Sola, sí, me querías. Pero entonces sola de verdad, si yo me quedara sola de verdad, sería Antígona.

EDIPO: No, laggiù a Colono, e anche prima, per la verità, sin da quando sono rimasto cieco e tu mi hai preso per mano, non sono stato solo. Tu mi guidavi, e io mi lascio condurre da te. È stato allora che ho cominciato a vedere che non avevo fatto altro che correre senza muovermi dallo stesso posto; che non mi ero mosso di un solo passo. Ho voluto innalzarmi, salire, inerpicarmi come l'edera. Una radice che si inerpica, ecco ciò che sono stato. Non mi sono veramente sposato. Di lei, mi dimenticavo sempre. Lei...

ANTIGONE: Anche questo devo ascoltare da te, che tu me la nomini come lei, lei. Lei – non lo sai? – era mia madre, e sempre lo sarà. O è che con questo vuoi lasciarmi sola, perché io non sia figlia d'altri che te? Perché è così che è andata, sempre. Mi trattavi come se io fossi soltanto figlia tua. Sola, sì, mi volevi. Allora, però, sola per davvero, se io restassi sola per davvero, sarei Antigone.<sup>184</sup>

Alla luce della simbologia dell'edera, ornamento sacro del dio Dioniso nell'Antica Grecia, pianta che induceva al delirio mistico coloro che si opponevano all'invasamento del dio, vediamo come in Edipo assuma dei tratti cristologici. Difatti l'edera, quale pianta infestante, inerpicandosi sui tronchi, simboleggia la Passione del Cristo. Ben radicata nelle profondità della terra, non può essere estirpata facilmente se non attraverso il dolore. Edipo, assimilando la propria esistenza a un'edera che si arrampica e s'inerpica sempre più in alto, assecondando anche l'ambiguità che tale erba reca con sé, avvalora la colpa di una ὕβρις, una tracotanza feroce contro la

---

<sup>183</sup> Wanda Tommasi, *María Zambrano. La passione della figlia*, p. 69.

<sup>184</sup> María Zambrano, *La tumba de Antígona*, pp. 187-188; *La tumba di Antigone*, pp. 80-81.

divinità, contro le leggi umane e familiari. Anche quando la verità si presenta con chiarezza, Edipo non sostiene tale visione e si acceca, oscurando così ogni possibilità di accogliere la rivelazione del reale. Nell'opera di Zambrano il dialogo tra Antigone e l'ombra del padre allora si svolge in quello spazio in cui è più forte la contiguità tra due dimensioni oppostive, la vita e la morte, l'essere e il non essere, luogo in cui Antigone sta compiendo un percorso conoscitivo che la conduca alla consapevolezza di sé e che le consenta finalmente la possibilità di una vita. Il padre la chiama crudele, appellativo che nella letteratura omerica viene attribuito a Odisseo, crudele sin dalla nascita. Ma Antigone ribatte, elaborando la consapevolezza che la verità la trascende:

ANTÍGONA. – [...] La verdad cae siempre sobre mí.

ANTIGONE: [...] La verità cade sempre su di me.

EDIPO. – Sí, hija, tienes que cargar con ella.

EDIPO: Sì, figlia, lei è su di te che la devi caricare.

ANTÍGONA. – ¿con cuál, con cuál ella, con tu madre y la mía, con la verdad? La verdad para ti sigue siendo ella.

ANTIGONE: Quale, quale lei: la madre tua e mia, la verità? La verità, per te, continua a essere lei.

EDIPO. – Con todas, Antígona, con las dos. Por eso estás aquí todavía. Ahora que ya veo, veo que únicamente contigo no me equivoqué.

EDIPO: Tutte, Antigone, tutte e due. Per questo sei ancora qui. Ora che vedo, ormai, vedo unicamente con te non mi sono sbagliato.

ANTÍGONA. – ¿Como puedes decir eso? Hija soy del error. A solas estoy aquí bajo el peso del cielo y sin tierra. ¿Hasta cuándo? No puedo vivir sin vida, ni puedo morir sin muerte. ¿Cómo me engendraste, dime, ya que has venido aquí? No sabes quién soy, no lo sabes. Y es el padre quien ha de decirnos quiénes somos. O quizá no, quizá sería el esposo, el esposo mío, quien me habría de decir quién soy. El que se queda solo, peor aún, sola, bajo el cielo y fuera de la tierra, como una sierpe, ésa, sí, tendría que tener un padre, un padre de verdad. O quizá un hermano, uno que le diera su nombre. Un hermano, y yo tengo dos...

ANTIGONE: Come puoi dire questo? Figlia, io sono, dell'errore. A tu per tu con me stessa, sto qui sotto il peso del cielo e senza terra. Fino a quando? Non posso vivere senza vita, non posso morire senza morte. Come mi generasti, dimmi, visto che sei venuto qui? Tu non sai chi sono, no, non lo sai. Ed è al padre che tocca dirci chi siamo. O forse no, forse è allo sposo, al mio sposo, che toccherebbe dirmi chi sono. Chi rimane solo, peggio, sola, sotto il cielo e fuori dalla terra, come una serpe, quella sì che dovrebbe avere un padre, un padre vero. O magari un fratello, uno che le desse il suo nome. Un fratello, e io ne ho due...<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> Ivi, p. 188; ivi, pp. 81-82.



Antigone riconduce il padre al suo vero compito, quello di “nominare” e dunque di dar vita al reale e i suoi moniti restituiscono a Edipo una consapevolezza che non aveva mai posseduto prima.

Come osserva Wanda Tommasi

nel dialogo fra i due, risaltano due temi. In primo luogo, vi compare un cenno alla differenza sessuale, che vede la donna “meno immersa nella storia, [...] più prossima alla donna originaria”, mentre vede l’uomo, dimentico delle proprie radici, lanciarsi nell’avventura maschile di libertà. Ad Antigone, donna, spetta non solo il compito di riscattare la fatalità del conflitto tragico, ma anche quello di riscattare la fatalità di una condizione per cui la donna non ha una sede per far fiorire la propria femminilità e, al tempo stesso, la propria libertà.<sup>186</sup>

La riflessione condotta dalle filosofe e dalle studiose appartenenti alla Comunità di Diotima pone l’accento sull’aspetto politico della vicenda di Edipo e di Antigone, sulla loro condizione di esiliati. L’esilio è in effetti un tema centrale nell’elaborazione filosofica di Zambrano, che in questo lavoro prenderemo in considerazione più per la dimensione mistico/contemplativa che esso assume, piuttosto che per altri aspetti politico-filosofici. Anche ne *La tomba di Antigone*, l’esilio di Edipo e della figlia è un nodo essenziale: Edipo, narrando l’oblio in cui è incorso, dimentico di sé, lontano dalla casa del padre, ricorda ad Antigone:

EDIPO. – Saliste de la casa, acompañándome como un cordero y me alegrabas en mi destierro, desterrada ya tan niña, y sin culpa alguna, tú.

EDIPO: Tu uscisti di casa accompagnandomi come un agnello, e mi rallegravi nel mio esilio, esiliata già tanto piccola e senza nessuna colpa, tu.

ANTÍGONA. – Y ahora me han dado tierra, aunque estoy enterrada. Esto es.

ANTIGONE: E ora sì che me l’hanno data, una terra, seppure per sotterrarmici. Questo è...

Con la metafora dell’agnello, animale sacrificale per eccellenza, Zambrano evidenzia il destino di Antigone, che vive la passione della figlia sin da piccola. Come viene puntualizzato in una nota, il gioco linguistico tra *tierra* e *destierro* è difficile da rendere nella traduzione italiana ma marca la profondità del legame tra la terra e l’esiliato. È Edipo a rivelare alla figlia il luogo in cui essa si trova, il luogo

---

<sup>186</sup> Wanda Tommasi, *María Zambrano. La passione della figlia*, p. 68.

«nel quale si nasce del tutto»<sup>187</sup>. Ed è in quel luogo, tomba e caverna di oscurità, che Antigone adempie al suo compito maieutico:

EDIPO. – [...] Todos venimos a ti, por eso. Ayúdame, hija, Antígona, no me dejes en el olvido errando. Ayúdame ahora que ya voy sabiendo, ayúdame, hija, a nacer.

ANTÍGONA. - ¿Cómo voy a poder yo? ¿Cómo voy a poder hacerlos nacer a todos? Pero sí, yo, yo sí estoy dispuesta. Por mí, sí; por mí, sí. A través de mí.

EDIPO: [...] È per questo che tutti veniamo a te. Aiutami, figlia, Antigone, non lasciarmi a errare nell'oblio. Aiutami, adesso che ormai ho cominciato a sapere; aiutami, figlia, a nascere.

ANTIGONE: Come potrò farcela? Come potrò, io, farli nascere tutti? E tuttavia, sì, io... io, sì, sono pronta. Per mio tramite, sì; per mio tramite sì. Attraverso di me.<sup>188</sup>

Antigone si fa strumento attraverso il quale poter rinascere poiché Edipo, l'uomo inteso come essere umano è colui che

tiene un nacimiento incompleto. Por eso no ha podido jamás conformarse con vivir naturalmente y ha necesitado algo más, religión, filosofía, arte o ciencia. No ha nacido ni crecido enteramente para este mundo, pues que no encaja con él, ni parece que haya nada en él preparado para su acomodo; su nacimiento no es completo ni tampoco el mundo que le aguarda. Por eso tiene que acabar de nacer enteramente y tiene también que hacerse su mundo, su hueco, su sitio, tiene que estar incesantemente de parto de sí mismo y de la realidad que lo aloje.

ha una nascita incompleta. Per questo non si è mai adattato a vivere naturalmente e ha avuto bisogno di qualcosa di più: religione, filosofia, arte o scienza. Non è nato né cresciuto interamente per questo mondo perché non s'incastra in esso e sembra che niente sia predisposto per lui; la sua nascita non è completa e così il mondo che lo aspetta. Deve dunque finire di nascere interamente e crearsi il proprio mondo, il proprio posto, il proprio luogo, deve incessantemente partorire se stesso e la realtà che lo ospita.<sup>189</sup>

Il cammino di Antigone non è *verso* la luce, ma *nella* luce; lei che non ha coscienza di sé, che non aveva mai disposto della sua vita – come osserva Zambrano – discende nella grotta oscura; e se in Sofocle essa appare come «diafana, senz'ombra e senza immagine» e «la si faceva sprofondare nelle sue proprie viscere»<sup>190</sup>, Zambrano è fermamente convinta che l'eroina non avrebbe mai potuto darsi la morte. Soltanto in un modo ella poteva morire, considerando la morte come

---

<sup>187</sup> «donde se nace del todo» in María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 190; *La tomba di Antigone*, p. 84.

<sup>188</sup> Ivi, pp. 190-191; *ibidem*.

<sup>189</sup> María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, p. 112; *Verso un sapere dell'anima*, p. 91.

<sup>190</sup> «diáfana, sin sombra y sin imagen, se la hacía entrañarse» in María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 164; *La tomba d'Antigone*, p. 25.

un transito. A lei si rivolge Zambrano quale figura della coscienza e viene ad instaurarsi un legame assoluto tanto da divenire coautore:

l'impassibilità dell'autore implica la trasparenza del cuore di chi accoglie l'ispirazione senza inframmettersi o sovrapporsi; di chi annota attentamente ciò che si affaccia ai bordi della coscienza e lo introduce nel nostro mondo. Da questo punto di vista il personaggio verrà chiamato dall'autrice coautore, perché è lui/lei la fonte d'ispirazione, colui/lei che ha indotto l'autore a riscoprirne la storia; [...] Segue l'archetipo fin dove vuole condurlo, ma non annulla la propria esperienza e la visione del mondo, perché solo restando presente a se stesso l'autore può rinnovare l'archetipo, cogliere quanto d'inedito è rimasto celato nell'antica figura e renderla nuovamente comunicabile. Nel colloquio fra autore e coautore, l'archetipo/coautore, emergendo dall'ombra, trasforma l'autore stesso e a sua volta si lascia richiamare in vita da un pensiero che lo arricchisce e lo trasforma.<sup>191</sup>

L'archetipo di Antigone dunque non assume su di sé solo il compito di risvegliare la coscienza ma anche quello di far rinascere, partorire se stessi. Antigone che abita la propria tomba, il proprio viscere, lo spazio liminare tra celeste e ctonio dove le è stato consegnato quel che Zambrano definisce «il tempo della luce»:

A Antígona, pues, le fue dado y exigido al par un tiempo entre la vida y la muerte en su tumba. Un tiempo de múltiples funciones, pues que en él tenía ella que apurar, aunque en mínima medida, su vida no vivida y, más que en la imaginación – a ella tan extraña –, ofreciendo a todos los personajes envueltos por el lazo trágico de la fatalidad-destino el tiempo de la luz, el tiempo de que la luz necesaria penetrase en sus entrañas.

Ad Antigone, dunque, fu insieme dato e richiesto un tempo compreso tra la vita e la morte, nella sua tomba. Un tempo dalle multiple funzioni, dato che in esso ella doveva consumare, quantunque in misura minima, la sua vita non vissuta, e non tanto con l'immaginazione – a lei così estranea – quanto offrendo a tutti i personaggi stretti dal laccio tragico, a tutti quelli prigionieri del cerchio magico della fatalità-destino, il tempo della luce, il tempo richiesto dalla luce necessaria per penetrare nelle loro viscere.<sup>192</sup>

Con l'espressione «tempo/luce», Zambrano intende indicare il cammino compiuto da Antigone che non è solo destinata a incarnare la simbologia del proprio essere archetipo della coscienza ma di attraversare il tempo, di incanalare la luce che viene dal di dentro per far emergere ciò che è occulto ma anche riesumare la potenza degli elementi vitali su cui si fonda la creazione del mondo stesso: acqua, terra, fuoco e aria. Come osserva Savelli, sono elementi questi che vengono investiti di una nuova carica simbolica, poiché la luce «irradia da un'azione che ha trovato il suo

---

<sup>191</sup> Giuliana Savelli (a cura di), *María Zambrano e il sogno del divino femminile*, p. 69.

<sup>192</sup> María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 171; *La tomba di Antigone*, p. 30.

compimento nel pensiero»<sup>193</sup>. Abbandonata dagli dei, persino da quella Atena da cui discende la propria stirpe, Antigone dissepellerà il divino che germina nell'uomo e affronterà la visione di quel dio sconosciuto che la tormenta. Zambrano conia l'espressione tempo-luce quando sviluppa la propria riflessione sul sogno. Nel capitolo *Il romanzo: Don Chisciotte. L'opera di Proust presente ne Il sogno creatore*, Zambrano conduce già una disamina attorno a uno dei nodi nevralgici della propria opera, la rivelazione dell'essere e lo fa percorrendo le molteplici sfaccettature della psicologia di ogni personaggio del romanzo fino a individuare nell'alba l'orizzonte del loro cammino. Intersecando la coppia oppositiva visione-cecità a quella della veglia-risveglio, Zambrano torna nuovamente sull'elemento luminoso, guardando al momento alboreo. Partendo da un'espressione che Cervantes utilizza per raccontare l'esatto istante in cui Don Chisciotte parte:

«La del alba sería...», dice Cervantes que era cuando don Quijote salió al camino. «Sería», dice, con la incerteza propia del alba, del alba que cuando alguien la mira y la sigue es un alborar. No un estado de luz, una hora fija del día [...]. El alba se diría que no lo tiene; que ese su alborar no lleva tiempo, no lo gasta, ni lo consume; que es su aparición que tratándose del tiempo no puede darse más que así, en una especie de labilidad como de agua a punto de derramarse. Como si el océano del tiempo y de la luz – del tiempo-luz – se asomara de par en par, al filo del desbordarse y del retirarse. Por clara que sea, el alba, es siempre indecisa.

«Poteva essere l'alba» dice Cervantes del momento in cui Don Chisciotte si mette in cammino. «Poteva essere» dice, con l'incerteza propria dell'alba, dell'alba che guardandola e seguendola diventa un albeggiare. Non uno stato di luce, un'ora determinata del giorno [...]. L'alba si direbbe che non lo possieda; si direbbe che quel suo albeggiare non porti con sé il tempo, non lo perda, non lo consumi; che la sua apparizione, trattandosi del tempo, non possa avvenire diversamente da così, in una specie di labilità come di acqua sul punto di essere versata. Come se l'oceano del tempo e della luce – ossia del tempo-luce – si affacciasse completamente, in bilico tra lo straripare e il prosciugarsi. Per chiara che sia, l'alba, è sempre indecisa.<sup>194</sup>

Il tempo-luce allora è la dimensione entro la quale Antigone compie il proprio cammino, un tempo animico in cui avviene il risveglio della coscienza, uno

spazio intermedio, non visibile, dove si comincia a vedere con gli occhi dell'anima. Lo spazio dell'interiorità dove si comincia a rovesciare la cecità iniziale con cui veniamo dati alla luce.

<sup>193</sup> Giuliana Savelli (a cura di), *María Zambrano e il sogno del divino femminile*, p. 79.

<sup>194</sup> María Zambrano, *El sueño creador*, Turner, Madrid 1986, p. 112; trad. it. a cura di Vittoria Martinetto, *Il sogno creatore*, a cura di Claudia Marseguerra, Paravia, Milano 2002, pp. 139-140.

La luce è spazio. Basta aver assistito una volta al sorgere di un'aurora per ritrovare questa antica connessione.<sup>195</sup>

Come ricorda Savelli, l'espressione tempo-luce si ritrova anche in Heidegger: in un passo di *Essere e tempo*<sup>196</sup> afferma che nell'uomo esiste un *lumen* naturale in grado di conferirgli la dimensione dell'esserci e dunque l'ente è illuminato poiché «in quanto essere nel mondo non riceve luce da un altro ente, è esso stesso illuminazione»<sup>197</sup>. In Zambrano questo sintagma fondativo della sua riflessione epistemologica è legato inevitabilmente con la concezione di aurora, con quel chiarore improvviso nell'oscurità della notte, in quanto

la luce apre lo spazio e fa vedere. Zambrano, che ha fatto dell'aurora il nucleo centrale del suo pensiero, ha connesso la percezione naturalistica della luce a quella di un evento di altro genere stabilendo un'unità indissolubile fra un'esperienza interiore e quella del mondo fisico. [...] la luce dell'aurora manifesta il senso di una rinascita, [...]. Tutta la sua filosofia lavora per l'apertura di spazi illuminati da un sentire, colto a volte in un modo fulmineo come la luce, a volte ripetutamente ascoltato prima di essere compreso.<sup>198</sup>

Nella vicenda di Antigone, abbiamo affermato più volte, la luce è tema cardine e ad essa è connesso l'atto del vedere. Riteniamo dunque che la responsabilità consegnata ad Antigone non sia solo quella di accompagnare il padre, di sostenerlo, di essere un prolungamento dei suoi occhi ma sia piuttosto quella di farlo nascere, donargli una seconda nascita possibile solo se Antigone acquista consapevolezza del suo essere guida<sup>199</sup>. Antigone stessa rinasce all'interno della sua grotta, nell'oscurità. Quando discende, ancora non possiede la totale consapevolezza del proprio sacrificio; piange il proprio destino di sposa vergine, di figlia nata per errore, di sorella abbandonata dal proprio stesso sangue. Ma è lì nella catabasi infera che trova la fiamma dell'aurora, un'epifania di luce insediata dal di dentro a contrastare la cieca assolutezza del Sole che dall'esterno infligge pena ai suoi occhi. Ciechi, nell'oscurità, le ombre chiedono di vedere. Ma lei stessa ancora indugia nell'oscurità e

la tumba en que Antígona fue encerrada viva    la tumba nella quale Antigone fu rinchiusa

---

<sup>195</sup> *María Zambrano e il sogno del divino femminile*, a cura di Giuliana Savelli, p. 71.

<sup>196</sup> Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976.

<sup>197</sup> Ivi, p. 170. Sulle consonanze tra la filosofia di Zambrano e il pensiero di Heidegger ci soffermeremo nei capitoli successivi.

<sup>198</sup> Ivi, p. 72.

<sup>199</sup> Nei paragrafi successivi approfondiremo il ruolo di Antigone come figura guida.

la guardó durante un tiempo – el que se le debía – viva, consumiéndose en la última etapa de su vida – una vida en que gracias a un ser sacrificado se recapitula la historia de un linaje, de una ciudad en forma de que el trascender, a modo del humo, del sacrificio se eleva y al elevarse haga visible y asequible su sentido universalmente, para todo linaje y aun más todavía, para toda ciudad.

viva, viva per un certo tempo – quello che le si doveva –, la custodi, mentre ella si consumava nell'ultima tappa della sua vita; una vita nella quale, grazie a un essere che viene sacrificato, la storia di una stirpe, di una città, si ricapitola in una forma tale che il suo andare oltre [trascender] si innalzi come fumo del sacrificio e in questo suo innalzarsi renda il suo significato visibile e afferrabile universalmente, per qualsiasi stirpe e ancor più per qualsiasi città.<sup>200</sup>

La caverna in cui è rinchiusa Antigone è luogo in cui il divino si manifesta, non come luce accecante ma come aurora. Dapprima come una scintilla, chiarore improvviso, una luce che «apre lo spazio e fa vedere. [...] la luce dell'aurora manifesta il senso di una rinascita»<sup>201</sup>. Compare nel deserto della propria interiorità, come un sogno, un'immagine che

se me desvanecía la imagen. Y la vida prometida se me volvía a aparecer sin nombre y sin figura alguna, como un espacio claro. Como un horizonte y como una tierra diferente sin huellas de humanas plantas. La soñaba y entonces la veía. Desierta la sentía, como una llamada que me hacía ir obstinadamente hacia un punto invisible, por senderos que no llevan a ninguna parte.

mi svaniva subito, e la vita promessa tornava ad apparirmi senza nome né forma alcuna, come uno spazio chiaro; come un orizzonte e come una terra diversa, senza orme di piedi umani. La sognavo, e allora la vedevo; ma sentendola deserta, come un appello che ostinato mi attirava verso un punto invisibile, per sentieri che non conducevano da nessuna parte.<sup>202</sup>

Antigone si muove tentoni nell'oscurità così come nella luce, consapevole di dover attraversare le soglie per recuperare il sentire originario e affinché abbia compimento la nuova rinascita di cui lei è immagine e archetipo, una aurora. L'accostamento tra realtà e metafora ben si presta alla formulazione di Zambrano, il momento privilegiato del primo mattino si confà ad una filosofia che scardina le ossificazioni delle proprie proposizioni attuando un rinnovamento, una rinascita che altro non è che il recupero di qualcosa a lungo occultato. L'orizzonte luminoso si staglia come una ferita all'interno dell'oscurità e vanifica la funzione della luce solare, dalla quale scaturiscono le coppie oppostive di notte e giorno, chiarore e ombra a specchio delle quali si collocano i due fratelli Eteocle e Polinice e le due

---

<sup>200</sup> María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 166; *La tomba di Antigone*, p. 27.

<sup>201</sup> Giuliana Savelli (a cura di), *María Zambrano e il sogno del divino femminile*, p. 72.

<sup>202</sup> María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 230; *La tomba di Antigone*, p. 122.

sorelle Antigone e Ismene. Al contrario, l'aurora è fiamma indivisa, lampo nell'oscurità infera. La catabasi coincide pertanto con un attraversamento, cercando sentieri di luce. Ma

y no hay un lugar donde el corazón pueda ponerse entero. Y hay que irlo a buscar, porque se pierde. Y se cae también el corazón, y hay que alzarlo sin que descanse. No se le puede dejar al corazón que descanse, ni que se aduerma. No hay permitir que nos deje, ni que se vaya en la noche por su cuenta. Hay que esconderlo a veces, eso sí. Y dejarlo que ayune para que reciba su secreto alimento.

Y seguirlo cuando la oscuridad lo envuelve, entrarse con él en lo más denso de las sombras, reducirse hasta llegar con él a la secreta cámara donde la luz se enciende.

non c'è un luogo nel quale il cuore possa insediarsi intero. E bisogna andarlo a cercare, perché si perde. E cade, anche, il cuore, e bisogna rialzarlo senza che si riposi. Non lo si può lasciar riposare, il cuore, né addormentarsi; non bisogna consentirgli di lasciarci né di andarsene per conto suo nella notte. Bisogna nascondere, a volte, questo sì. E lasciare che digiuni perché possa ricevere il suo alimento segreto.

E seguirlo quando l'oscurità lo avvolge, entrarsene con lui dove più si addensano le ombre, ridursi fino a giungere con lui nella stanza segreta in cui la luce si accende.<sup>203</sup>

La topografia in cui si insedia la nascita a nuovo essere di Antigone corrisponde a luoghi chiusi: la grotta, la caverna, la stanza, la prigione. Luoghi che concorrono a espletare la loro funzione metaforica ovvero quella di rappresentare un'interiorità entro la quale possa manifestarsi il divino. La tomba di Antigone è «quel vuoto (di tempo) che occorre lasciare a ciò che nasce perché prenda a respirare in libertà, fuoriuscendo dalla sua tragica necessità»<sup>204</sup>. Nella tomba che è culla, nido, casa, Antigone desidera udire il canto muto delle pietre, la voce e l'eco di un sentire dell'origine, sepolto nel ventre della terra ed è lì che comprende di non poter invocare la morte:

Estoy aquí sola con toda la vida. Pero no te llamaré, muerte, no te llamaré. Seguiré sola con toda la vida, como si hubiera de nacer, como si estuviese naciendo en esta tumba.

Io sono qui, sola, con tutta la vita. Però non ti chiamerò, morte, non ti chiamerò. Andrò avanti da sola con tutta la vita, come se mi toccasse nascere, come se io stessi nascendo in questa tomba.<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> *Ibidem*; *ivi*, p. 123.

<sup>204</sup> Rosella Prezzo, *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, p. 41.

<sup>205</sup> María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 180; *La tumba di Antigone*, p. 72.

Ed è in quella oscurità, nell'inferno della sua anima, nel luogo dove solo i morti possono entrare, «en la oscuridad sagrada de un sepulcro»<sup>206</sup>, che Antigone può accogliere, per visione, la rivelazione:

claridad quei lumina los abismos últimos, llama que nunca se volvió sobre sí sino para consumir [el] leve cuerpo; ardió lenta, sin arrebató. Luz alada que desde las sombras asoma, claridad nacida del abismo.<sup>207</sup>

#### 4.5.2 Tre forme della visione: meraviglia e memoria

Non ci fu, quindi, alcun ricordo; fu presenza, visione reale, visione di una “energia” per me senza volto, di un atto quasi puro. Mi sono ricordata di te rammentando senza sforzo nella mia umida grotta.

(María Zambrano, *Lettera a Edison Simons*, 25 marzo 1982)

Il tema della visione possiede un ruolo centrale in varie opere di María Zambrano e pertanto modulato in molteplici sfaccettature che permettono di osservare tale questione da più inquadrature. Il vedere e l'essere visto sono due azioni che assumono un ruolo preponderante atto a qualificare la natura del metodo della filosofa. La visione prende corpo

quando cioè si cerca di catturare con lo sguardo qualcosa che si sottrae o che non è immediatamente visibile, ossia quanto l'atto del vedere si carica di tutta la sua intenzionalità, si arriva sì a vedere quel che si cercava, ma come “isolato, nel vuoto”, pianificato. Si tratta, infatti, di un tipo di visione che astrae e isola dallo sfondo un'immagine per meglio impossessarsene, sradicandola da legami e provenienze che le danno vita, che è sempre mobile e temporale vita, per assicurarla nella sua visibilità e distinta.<sup>208</sup>

Come osserva Rosella Prezzo, visione e visibilità sono due temi fondativi nel pensiero filosofico-artistico del Novecento dove lo sviluppo di cinema, fotografia e

---

<sup>206</sup> María Zambrano, *Delirio de Antígona* in *Nacer por sí misma*, p. 70; «nell'oscurità sacra di un sepolcro» in *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 85.

<sup>207</sup> *Una figura de la conciencia y de la piedad: Antígona* in *Escritos, autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, p. 294.

<sup>208</sup> Rosella Prezzo, *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, p. 22.



arti visive ha amplificato notevolmente la necessità di ripensare le modalità dell'atto visivo. A tal punto che in un saggio dedicato alla pittura spagnola Zambrano affermerà, quasi parafrasando il filosofo Merleau-Ponty, che «vivere umanamente è vedere ed essere visti, è muoversi nella visibilità»<sup>209</sup>.

La tematica della visione è ampiamente trattata dall'autrice in un saggio illuminante del 1972, uscito sulla rivista «Río Pedras. Revista de la Facultad de Humanidades» con il titolo *Del método en filosofía o de las tres formas de visión* e poi comparso in traduzione su «aut aut» nel 1997<sup>210</sup>. Partendo dal libro IV della *Repubblica* di Platone, Zambrano traccia una lunga dissertazione intorno alle tre forme della visione. Il filosofo greco, utilizzando il verbo διαξελθοντες (noi discorrendo), fa riferimento all'impossibilità di vedere nell'atto di dis-correre ovvero di andare e venire. Al contrario, nel tornare si individua la causa prima del vedere, confermata dall'azione del ricordare, dell'aver memoria. Pertanto, María Zambrano individua nel guardare retrospettivamente la prima forma di visione:

la primera forma de visión se da al mirar hacia atrás, volviendo la vista hacia ello. Husserl señala el presente como el lugar temporal del conocimiento, que es así presentificación. [...]

La búsqueda de algo perdido es, sin duda, el origen de la memoria; algo perdido e irrenunciable que puede darse en diferentes maneras o, más bien, en diferentes grados. [...] Ver lo que se vive y lo vivido, verse viviendo, es lo que íntimamente mueve el afán de conocimiento, lo que de un modo directo o dando un rodeo lo conduce. De ello se sigue que la primera forma de visión sea la memoria y el conocimiento fruto de ella – fruto y raíz –, y que ella, la memoria, permanezca luego siempre como sostén y guía, como a todo lo primero sucede: hay

la prima forma di visione si dà guardando all'indietro, volgendo lo sguardo alle spalle. Husserl indica il presente come il luogo temporale della conoscenza, che viene dunque a essere presentificazione. [...]

Senza dubbio all'origine della memoria c'è la ricerca di qualcosa di perduto: qualcosa di perduto e di irrinunciabile che può presentarsi in vari modi, o piuttosto in vari gradi. [...] Vedere ciò che si vive e il vissuto, vedersi vivendo: è questo che intimamente genera l'ansia di conoscenza e che, in modo diretto o velatamente, la guida. Da ciò ne consegue che la prima forma di visione è la memoria insieme alla conoscenza che ne è frutto – frutto e radice – e che la memoria permane a sostegno e guida, come succede a tutto quanto è

---

<sup>209</sup> «vivir humanamente es ver y ser visto, es moverse en la visibilidad» in María Zambrano, *La España y la su pintura in Algunos lugares de la pintura*, p. 69; *La Spagna e la sua pittura in Luoghi della pittura*, p.61.

<sup>210</sup> Il saggio è comparso per la prima volta con il titolo *Del método en filosofía o de las tres formas de visión* su «Río Pedras. Revista de la Facultad de Humanidades», I, San Juan de Puerto Rico, 1977. Il saggio è confluito poi con il titolo *El ir y venir de la memoria* in María Zambrano, *Notas de un método*, Fundación María Zambrano, Madrid 1989. L'edizione usata in questo lavoro di tesi è: María Zambrano, *Notas de un método*, cit. In traduzione lo troviamo con il titolo *Il metodo in filosofia o le tre forme della visione* in «aut aut», 279, 1997, pp. 70-78 e a cura di Stefania Tarantino con il titolo *L'andare e venire della memoria* in María Zambrano, *Note di un metodo*, cit. Per le citazioni di questo saggio in traduzione italiana scegliamo quella presente in «aut aut» a cura di Elena Laurenzi.

que recordar, ver nuevamente.

originario: ricordare, vedere di nuovo.<sup>211</sup>

La conoscenza è generata pertanto dalla memoria, che per María Zambrano possiede come fondamento qualcosa di perduto, occultato, sepolto; a tal punto che

la forma primaria in cui la realtà si presenta all'essere umano è quella di un "nascondimento radicale", in quanto la prima realtà che gli si nasconde è lui stesso. Per questo, per svelare il proprio "essere nascosto", "aspira a uscire da sé" ma, non potendo vedersi senza mediazioni, si guarda attraverso ciò che lo circonda, cerca il proprio riflesso nell'altro.<sup>212</sup>

La sete gnoseologica è guidata dall'esigenza di ritrovare quel seme originario e si attua attraverso il vedere e l'essere visti. Occorre ricordare per far rinascere l'essere e tutto il suo vissuto; poiché tutto ciò che l'intelletto ha carpito e ha tentato di comprendere, è finito nell'oscurità dove è mosso dal desiderio di compiersi, rinascere interamente, venir alla luce. Per far sì che questo accada è necessario un altro tempo in grado di rivelarsi e rivelare. E allora «vedere e vedersi sono in realtà due forme di visione, che richiedono ognuna una luce adeguata, inconfondibile»<sup>213</sup>; ciò conferma l'importanza della relazione che intercorre tra il tempo e la luce, che

nella loro stretta connessione, costituiscono così, per María Zambrano, gli "a-priori" o, per meglio dire, le "provenienze", le radici viventi dell'esperienza dell'essere umano, che va individuandosi nel punto del loro incrociarsi, come nell'ora indecisa dell'aurora, nella sua luce nascente, là dove sempre "albeggia": *luce che entra nel tempo come una ferita* che si patisce e, insieme, una speranza che si nutre (*tempo che entra nella luce*).<sup>214</sup>

A fronte di questa intuizione, corroborata dalle riflessioni di Zambrano, vediamo come questo porti necessariamente a istituire una connessione speculare alla vicenda di Antigone murata viva. Poiché, abbiamo affermato, la figlia di Edipo, mossa da un'esigenza di rinascita più che da una mera brama di conoscenza, compie una discesa negli inferi del proprio essere ove è sepolto il seme di una sapienza originaria. Ad Antigone è consegnato un tempo ulteriore e anche una luce in grado di

---

<sup>211</sup> María Zambrano, *Notas de un método*, pp. 124-125; *Il metodo in filosofia o le tre forme della visione*, p. 71.

<sup>212</sup> Rosella Prezzo, *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, p.

<sup>213</sup> «el ver y el verse son en realidad dos especies de visión, requieren cada una de ellas una luz adecuada, inconfundible» in María Zambrano, *Notas de un método*, p. 125; *Il metodo in filosofia o le tre forme della visione*, p. 72.

<sup>214</sup> Rosella Prezzo, *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, p. 42.

risvegliarne la coscienza e di diventare ella stessa strumento aurorale che consenta ai personaggi della sua storia umana di affrontare le proprie viscere

ofreciendo a todos los personajes envueltos por el lazo trágico, a todos los encerrados en el círculo mágico de la fatalidad-destino el tiempo de la luz, el tiempo de que la luz necesaria penetrarse en sus entrañas.

offrendo a tutti i personaggi stretti dal laccio tragico, a tutti quelli prigionieri del cerchio magico della fatalità-destino, il tempo della luce, il tempo richiesto dalla luce necessaria per penetrare nelle loro viscere.<sup>215</sup>

Allo stesso modo, la memoria,

nodriza, madre del pensamiento, [...] sierva en su pasividad, sostiene y sustenta el pensar en su ir y venir. Ella, si se la deja servir, descende hasta los «ínferos» del alma, de la psique, hasta la zona psico-física. Pues que mantiene, aunque oscuramente, la llama del origen celeste tanto como el engranaje de las entrañas y de todo lo que en ellas, y también el tiempo *aceptado*, se racionalizado o no.

nutrice, madre del pensiero, [...] serva nella sua passività, andando e venendo, sostiene e nutre il pensiero. Se la si lascia servire, lei discende fino agli “inferi” dell’anima, della psiche, fino alla zona psico-fisica. Poiché, sia pur in modo oscuro, mantiene in sé la fiamma dell’origine celeste così come il collegamento con le loro viscere, e con tutto ciò che geme in esse e attraverso di esse, triturato sotto il tempo della “ragione” o sotto il tempo *accettato*, sia esso razionalizzato o meno.<sup>216</sup>

La memoria non è una cristallizzazione del presente né un mero volgersi al passato (in tal caso ricordare avrebbe la sola funzione di rammentare) ma si addentra nell’oscurità. Processo necessario affinché avvenga non il recupero memoriale del passato ma il compimento della nascita di ciò che è rimasto allo stato embrionale. Sembra – afferma María Zambrano – che «tutto il vivente [...] aneli e sia completamente in un’atmosfera più ampia e luminosa dove sia possibile la sua apparizione totale, la sua interminabile totalità». Si attua una correlazione tra il vedere – e dunque la visione – e il tempo, poiché la seconda nascita offerta all’embrione/germe avviene in «un’atmosfera in cui il tempo venga fecondato dalla luce»<sup>217</sup>. Il tempo, cioè, necessita di un nuovo fluire che gli consenta di rivelarsi.

---

<sup>215</sup> María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 171; *La tomba di Antigone*, p. 65.

<sup>216</sup> María Zambrano, *Notas de un método*, p. 126; *Il metodo in filosofia o le tre forme della visione*, p. 72.

<sup>217</sup> «todo lo viviente [...] ansí y esté movido irresistiblemente por completarse, germen, embrión que busca acabar de nacer en un medio más amplio y luminoso donde su total aparición sea posible, su totalidad inacabable», «un medio, se diría, en el que el tiempo sea fecundado por la luz» in *ivi*, p. 125; *ibidem*.

La luce della rivelazione non proviene dal fuori, ma dal di dentro, da quelle *entrañas* che richiedono il sacrificio e il patire la trascendenza. Si tratta sempre, dunque, di un movimento speculare e rovesciato, un discendere che è contemporaneamente un risalire. Ogni forma di visione, la memoria, il vedere e il vedersi, necessitano ognuna di «una luce adeguata, inconfondibile»<sup>218</sup>. La memoria ha bisogno di un tempo privato della propria storicità, per non essere destituita, oltre che della sua forza maieutica, anche della sua più importante funzione, ovvero quella di *riscattare*. Inoltre la memoria necessita di uno spazio che è quello del margine, della lontananza. A sostegno di questa affermazione, si ricordi l'esperienza compiuta in tenera età, ricordata dalla stessa María Zambrano con una certa emozione nel suo libro autobiografico *Delirio e destino* ove racconta, descrivendone minuziosamente i passaggi, un episodio accaduto alla presenza del padre. In Blas José Zambrano viene a incarnarsi, per interposta persona, il Padre, colui che consente non più di vedere ma di guardare, sottraendola alla tentazione dell'estasi, dell'uscir fuori di sé e di divenire un tutt'uno con l'oggetto della vista:

Su padre [...] era “aquél” que la llamaba y la hacía despertar de sus embebecimientos que debían de ser continuos, pues todos los instantes que recordaba eran así; ella mirando algo en el cielo, especie de signos negros – las golondrinas –, ¡mira las golondrinas! le dijo Él – en realidad ella no miraba golondrinas –, ni siquiera miraba, pues estaba pegada a ellas, ni cerca ni lejos, sólo que se estaban quietas, fijas como ella estaba fija y la voz del padre y su presencia hacían moverse por dentro, dejar de estar quieta, pegada a aquella imagen, escrita en el cielo. [...] aquello no era mirada, sino estar pegada, prendida, como si fuese apenas distinta de lo mirado. Y el padre la llamaba, la despegaba de aquello y hacía sentir que era distinta, la extrañeza de ser algo. Y no sólo su voz y su palabra que no siempre entendía, sino él, su rostro desde tan alto mirándola, aquello que era terrible, que la iba a hacer temblar, pero que en seguida, antes de temblar ya le enviaba la sonrisa, la mirada que antes que los brazos la levantaba del suelo.

Suo padre [...] era “colui” che la chiamava e la ridestava dai suoi incantamenti, che dovevano essere continui, dato che tutti i momenti che ricordava erano così: lei che guardava qualcosa nel cielo, come dei segni neri – le rondini –, “guarda le rondini!”, egli le disse – in realtà lei non guardava le rondini –, non guardava nemmeno, poiché era tutt'uno con loro, né vicino né lontano; se ne stavano così, immobili, ferme come lei rimaneva ferma, e la voce del padre e la sua presenza la facevano muovere interiormente, smettere di star ferma, tutt'uno con quella immagine, iscritta nel cielo. [...] quello non era uno sguardo, ma un essere tutt'uno, catturata, come fosse appena distinta da ciò che era guardato e il padre la chiamava, la distingueva da tutto questo e le faceva sentire che era diversa, la stranezza di essere qualcosa. E non solo la sua voce o la sua parola che non sempre riusciva a comprendere, ma lui, il suo volto che la guardava da tanto in alto, cosa terribile, la faceva trasalire ma subito dopo, e prima del trasalimento, le rivolgeva il sorriso, lo sguardo che ancor prima delle braccia

---

<sup>218</sup> «una luz adecuada, inconfundible» *ibidem*; *ibidem*.

Il movimento di sollevamento indica l'essenziale distanza che deve sussistere tra colui che guarda e ciò che viene guardato, impedendone l'inevitabile fusione. L'istinto panteistico preclude la delineazione dei confini, a suggello di una scotomizzazione della stratificazione del reale. La voce del padre ha una funzione non solo evocativa ma possiede un potere di nomina che definisce e marca una differenziazione tra gli oggetti guardati. In tale processo, era soprattutto lei a subire una trasformazione: per la prima volta, la voce del padre, potente, terribile e sorprendente al contempo, le permetteva di prendere coscienza ontologica. Vediamo sin da subito un parallelismo tra il guardare e la meraviglia, poiché è attraverso lo stupore che tutto acquista nuovo significato. La meraviglia che origina la filosofia,

admiración, sí, pasmo ante lo inmediato, para arrancarse violentamente de ello y lanzarse a otra cosa, a una cosa que hay que buscar y perseguir, que no se nos da, que no regala su presencia. Y aquí empieza ya el afanoso camino, el esfuerzo metódico por esta captura de algo que no tenemos necesitamos tener, con tanto rigor, que nos hace arrancarnos de aquello que tenemos ya sin haberlo perseguido.

Con esto solamente sin señalar por el momento cuál sea el origen y significación de la violencia, ya es suficiente para que ciertos seres de aquellos que quedaron prendidos en la admiración originaria, en el primitivo *zaumasein* no se resignen ante el nuevo giro, no acepten el camino de la violencia. Algunos de los que sintieron su vida suspendida, su vista enredada en la hoja o en el agua, no pudieron pasar al segundo momento en que la violencia interior hace cerrar los ojos buscando otra hoja y otra agua más verdaderas.

stupore di fronte all'immediatezza delle cose, cui fa improvvisamente seguito uno strappo, un brusco allontanarsi per slanciarsi altrove, verso qualcosa da cercare e perseguire perché non si dà, perché non ci fa dono della sua presenza. E qui inizia l'affannoso cammino, lo sforzo metodico per catturare qualcosa che non abbiamo e di cui siamo talmente bisognosi da strapparci da ciò che già abbiamo senza averlo cercato. Senza specificare per il momento quali siano l'origine e il significato della violenza, ciò è sufficiente a spiegare come tra coloro che sono stati catturati dalla meraviglia originaria, dal primitivo *θαυμάζειν*, ve ne siano alcuni che non si sono rassegnati al cambiamento, non hanno accettato il cammino della violenza. Alcuni di quelli che hanno sentito la loro vita sospesa, la loro vista irretita dalla foglia o dall'acqua, non hanno potuto passare al momento successivo in cui la violenza interiore fa chiudere gli occhi cercando altre foglie e altra acqua più vere.<sup>220</sup>

Il meravigliarsi era anche la condizione prima nei riti eleusini ed era il preludio alla rivelazione del mistero. Con la meraviglia, la memoria è ciò che permette di

---

<sup>219</sup> María Zambrano, *Delirio y destino*, pp. 31-32; *Delirio e destino*, pp. 25-26.

<sup>220</sup> María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 18; *Filosofía e poesia*, p. 32.

andare e tornare dal fondo in cui risiede il sentire originario e «sembra giungere come dall'oblio, da un oscuro fondo che, inespugnabile, fa resistenza»<sup>221</sup>.

Vedere se stessi non consente solo di riscattare quanto si è perduto, origine e fondamento di ogni cammino umano, ma piuttosto la memoria si fa veicolo temporale entro cui può manifestarsi l'avvenire.

#### 4.5.3 *La luce-fiamma dell'aurora*

Ma prima di iniziare questo [testo] che non so a cosa mi porterà, sono andata nella mia stanza e ho acceso, conficcando cerini su ciò che rimaneva di un cero rosso, una, un'altra e altre fiamme che per un istante si sono unite in una sola. E dopo è arrivato tutto un processo in cui i cerini si incrociavano, si spegnevano, si riaccendevano ed è rimasta una piccolissima fiamma azzurra e leggermente dorata, inestinguibile.

María Zambrano, *La Pièce*, 14 aprile 1978.

Tenendo ben presente la struttura-mosaico dell'opera *Dell'aurora*, scritta durante «vicissitudini tremende, goccia a goccia»<sup>222</sup>, troviamo un testo dedicato all'amica Cristina Campo, che ha come titolo *La fiamma*. In questo scritto riteniamo sia importante considerare quanto la scrittura aforistica e il linguaggio oracolare di María Zambrano concorrono a rendere visibile un processo interiore altrimenti occultato che si esprime attraverso piccole epifanie luminose. Stando alle osservazioni di María-Milagros Rivera Garretas, «il linguaggio oracolare rivela una relazione nella quale avviene qualcosa di nuovo: un di più» e «sono le parole che fanno vedere quello che è, quando quello che è si è manifestato al corso spontaneo del pensiero: cioè quando quello che è acconsente a rivelarsi al pensiero umano»<sup>223</sup>. Un processo che, come ricorda la studiosa, Zambrano stessa definisce un «entrare

---

<sup>221</sup> «aparece como viniendo de un olvido, de un oscuro fondo que ofrece una resistencia, inexpugnable» in María Zambrano, *Delirio y destino*, p. 26; *Delirio e destino*, p. 21.

<sup>222</sup> María Zambrano, Reyna Rivas, *Dalla mia notte oscura...*, p. 243.

<sup>223</sup> María-Milagros Rivera Garretas, *Il linguaggio oracolare di María Zambrano* in Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 121.

nella coscienza e, ancor più che nella coscienza, nella luce, è un evento glorioso, l'epifania di ogni realtà che acconsente alla fine a farsi visibile»<sup>224</sup>. La visione viene dunque espressa da questa tipologia di linguaggio che risponde a un segreto processo interiore che consente di guardare *dal di dentro*. Pertanto questo cammino non può essere espresso con gli assiomi del linguaggio riflessivo-argomentativo ma da un nuovo linguaggio che è «ricevuto» e non «costruito»<sup>225</sup> poiché

quien scribe lo hace desde adentro y no puede ver el resultado desde afuera. Y no habiendo lucha, ni menos aún esa tan nombrada "angustia de la creación" en quien esto escribe, no deja de haber algo que impide el ver aun desde adentro, que, por lo demás, sería el único modo de visión apetecida en todo caso.

Pues que el ver desde adentro, si ne cumpliera, no sería una visión subjetiva, sino una visión producto de una mirada que unifica, trascendiendo lo interior y la exterioridad.

chi scrive lo fa a partire dall'interno e non riesce a vedere il risultato dal di fuori. E non essendoci conflitto in chi scrive, e ancor meno quella 'angoscia della creazione' di cui tanto si parla, rimane qualcosa che impedisce il vedere anche dal di dentro, cosa che, d'altra parte, sarebbe in ogni caso l'unica forma di visione desiderabile. Perché il vedere dal di dentro, qualora si verificasse, non sarebbe una visione soggettiva, ma una visione frutto di uno sguardo che unifica, trascendendo l'interiorità e l'esteriorità.<sup>226</sup>

Si tratta sempre, dunque, di un patire e di un trascendere, di un perfetto equilibrio tra invisibile e visibile, che consente all'uomo di comprendere la sacralità delle origini e di riscattarla per viverla una seconda volta.

L'opera che Zambrano dedica all'aurora, lo abbiamo già detto, non ha una struttura sistematica, non segue una concatenazione di riflessioni filosofiche. Si qualifica, piuttosto, come un mosaico di tasselli uniti tra loro secondo un richiamo consonantico che indugia sul movente epifanico. L'immagine dell'aurora offre, nell'intero macrotesto zambrano, un caleidoscopio di correlativi che non mirano certo a indicare una determinata e risolutiva definizione di tale simbolo quanto piuttosto a far comprendere la natura e la potenza con cui l'aurora appare nell'esistenza di Zambrano e come sia diventata il perno centrale del suo pensiero.

---

<sup>224</sup> «entrar en la conciencia, y, aun más que en la conciencia, en la luz, un suceso glorioso, la epifanía que tiene toda realidad que accede por fin a hacerse visible» in María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 262; *L'uomo e il divino*, p. 239.

<sup>225</sup> María-Milagros Rivera Garretas, *Il linguaggio oracolare di María Zambrano* in Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 122.

<sup>226</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 9; *L'uomo e il divino*, pp. 5-6.

Il testo/frammento *La fiamma* fu pubblicato da Zambrano una prima volta nel 1977 sul numero di ottobre-dicembre della rivista «Conoscenza Religiosa» diretta da Elémire Zolla, successivamente confluirà in *Dell'aurora* con un'epigrafe in memoria dell'amica Vittoria Guerrini (in arte Cristina Campo) a suggello di un'amicizia che le vedrà legate per anni. Il rapporto tra le due amiche, lo ricordiamo, è stato uno dei legami più importanti nella vita da esiliata di Zambrano; Cristina Campo e il marito Elémire Zolla, conosciuti, come abbiamo precedentemente detto, a Roma durante la seconda metà degli anni '50, insieme ad Elena Croce, costituiranno una costellazione affettiva fondamentale non solo per quanto concerne, appunto, la rete di amicizie quanto piuttosto per il proprio cammino filosofico-letterario. La vicinanza a Cristina Campo è determinata da una stessa attenzione al recupero della purezza e di una spiritualità originaria ormai perduta. Questo le porta a ricercare una simbologia antica e ancestrale, drammaticamente dimenticata e occultata dalla religione cattolica; il recupero di tali valori spirituali si attua attraverso la contemplazione e la solitudine, due condizioni imprescindibili affinché ciò avvenga. E se per Campo è l'*attenzione* la forma più indicata per tale azione, per Zambrano sarà la *passività*; la loro riflessione procederà di pari passo, arricchendosi della lettura dei testi di Simone Weil, autrice amata da Campo e scoperta da Zambrano proprio attraverso l'amica. La salvaguardia della liturgia e dei riti che essa prevede porterà Cristina Campo a una rilettura della realtà spirituale in chiave mistica e ad accogliere la rivelazione. Questo accade anche a Zambrano che pur deviando dai metodi tradizionali della filosofia occidentale, si avvicina al trascendente attraverso il risveglio aurorale della coscienza. Il linguaggio della rivelazione, connotato dalla forma più chiara della purezza, si manifesta per mezzo del simbolo. La fiamma è una delle immagini più ricorrenti nelle opere di Zambrano, rintracciabile anche nei testi di Cristina Campo. Questo, oltre a denotare un'intensa affinità tra le due autrici, sottoscrive anche un cammino comune verso l'esattezza della visione:

la mirada embebida en la llama la ve  
doblemente crecer en sí misma y luego ir  
más allá de sí, hasta dar en un leve punto  
luminoso y ardiente algo así como el átomo  
visible del arder que hace sentir que sea lo  
más incisivo, lo que podría penetrar lo  
impenetrable y deslizarse por los espacios  
interatómicos que se niegan a nuestros ojos.  
Sólo el sorprender esta penetración de la

quando lo sguardo è assorto nella fiamma, la  
vede crescere in un doppio senso, in se  
stessa prima, e poi oltre se stessa, fino a  
risolversi in un punto lieve, luminoso e  
ardente: qualcosa come l'atomo invisibile  
dell'ardere che si impone come la sua parte  
più incisiva, qualcosa che potrebbe penetrare  
l'impenetrabile e scivolare tra gli spazi  
interatomici che si negano ai nostri occhi.



llama nos abriría los ojos obstinados en ver lo que abiertamente se muestra.

Solo sorprendere questa penetrazione della fiamma potrebbe aprirci gli occhi, ostinati nel vedere soltanto ciò che ci si manifesta apertamente.<sup>227</sup>

Il testo si apre con la descrizione di una fiamma che si consuma non appena appare, una fiamma grazie alla cui combustione il giorno prende vita e nasce, la luce che «all'accendersi annuncia già la propria estinzione»<sup>228</sup>. Zambrano opera nuovamente un distinguo tra luce e sole poiché la voracità dell'astro diurno impedisce la vista degli oggetti e dei corpi, annulla la differenziazione cromatica, dissolve i confini. Al contrario l'aurora erompe come fiamma per poi stabilirsi entro una cavità che la accolga. Il crepitare della fiamma è una promessa di luce pura, di riscattare, facendolo emergere, tutto quanto si è perduto, tutto ciò che si è sepolto, persino ciò che si è visto a malapena per un istante,

pura llama que se enciende de la que nace el día dice del arder perdido de este lugar que así se hizo seno, suelo, resistencia, puente sobre el abismo que sostiene al hombre y a todos los como él vivientes, encerrados en compacta, irreductible forma. Llama opaca a su vez, noche oscura de la luz y del arder inicial.

fiamma pura che si accende dando alla luce il giorno, parla dell'ardere perduto, di questo luogo che così divenne seno, suolo, resistenza, ponte sull'abisso che sorregge l'uomo e tutti quanti i viventi come lui, reinserrati in una forma compatta, irriducibile; fiamma anch'essa opaca, notte oscura della luce e dell'ardere iniziale.<sup>229</sup>

Quando la fiamma sorge dunque fa vedere qualcosa di «inedito, che non è l'irruzione del sole»<sup>230</sup> poiché quest'ultimo annienta ogni distinzione, non illumina ma splende accecante. La sua voracità impedisce la visione, è divorato dall'incendio. La natura opaca della luce aurorale si risolve in uno sguardo, in una cavità che non è luogo sterilmente chiuso ma è piuttosto una «prigione d'amore» che è «cella sotterranea [...], tenebra senza anelito di trasparenza e senza amore per la tenebra»<sup>231</sup>. Zambrano ripensa in tal senso all'opera di un teologo spagnolo, Miguel de Molinos, le cui riflessioni si avvicinano alla mistica di Dionigi l'Areopagita, e alla sua attenzione nei confronti della tenebra; la fiamma difatti contiene in sé un centro oscuro che non può essere ignorato:

---

<sup>227</sup> María Zambrano, *De la aurora*, p. 158; *Dell'aurora*, p. 114.

<sup>228</sup> «al encenderse anuncia su extinción» in *ivi*, p. 151; *ivi*, p. 110.

<sup>229</sup> *Ibidem*; *ivi*, p. 111.

<sup>230</sup> «inedito, algo que no es el brotar del sol» in *ivi*, p. 152; *ibidem*.

<sup>231</sup> «cárcel de amor [...], mazmorra entonces [...] tiniebla sin ansia alguna de transparencia y sin amor a la tiniebla» in *ivi*, p. 156; *ivi*, p. 112.

la llama no es una oquedad donde entrar. No es posible el enllamearse, pero sí para ser como ella, para ser llama como ella. Y más todavía para ser siéndolo ya, lo que no depende de la visión de la llama, no de su presencia en modo alguno. No atrae a tantos la presencia de la llama a solas, de la llama sola, sino de su llamear fantástico, fantasía en libertad. [...] Un ser de luz porque la hace y crea, a un principio de la vida, a un principiarse del universo, como si todo en él hubiera salido un instante al mismo tiempo. Al tiempo llameante en su comienzo.

la fiamma non è una cavità dove si possa entrare. Non è possibile infiammarsi, ma piuttosto incendiarsi per diventare fiamma come lei, o diventarlo ancor più quando lo si è già. Ma questo non dipende dalla visione della fiamma, né dalla sua presenza. Molti non sono attratti dalla presenza in sé della fiamma, dalla pura fiamma, ma dal suo fantastico fiammeggiare, fantasia in libertà. [...] Un essere di luce, perché la produce e la crea, un principio di vita, un principiarsi dell'universo come se tutto in esso fosse emerso in un unico istante. Nel tempo fiammeggiante del suo inizio.<sup>232</sup>

Il linguaggio quasi epigrammatico di Zambrano delinea, specularmente, l'evolversi dell'immagine-guida del suo pensiero e lo fa seguendone i movimenti di apparizione e occultamento. Descrivendo accuratamente l'origine del fuoco/luce, procede poi alle condizioni necessarie affinché l'essere vivente possa beneficiare di tale visione. La prima e più importante predisposizione è quella del silenzio:

la llama sola pide ser contemplada en silencio. El silencio en que la extensión de las representaciones e imágenes, de las palabras el avasallador y huidizo río de las «vivencias» [...]. Y se crea lentamente al principio, imperceptiblemente, un espacio de transparencia entre la mirada y su objeto, entre el contenido de la visión y el ver mismo. Se hace así la visión translúcida y la llama queda pura como un elemento sin avidez que se ofrece a lo oscuro quedando intacta.

la fiamma esige che la si contempli in silenzio. Un silenzio in cui si arresta l'estensione delle rappresentazioni, delle immagini, delle parole, il corso schiavizzante ed effimero del «vissuto». [...] E, dapprima lentamente, impercettibilmente, si forma uno spazio di trasparenza tra lo sguardo e il suo oggetto, tra il contenuto della visione e il vedere. La visione diventa allora trasparente, e la fiamma resta pura come un elemento scevro di avidità, che si offre intatto all'oscurità.<sup>233</sup>

Nella fiamma Zambrano ravvisa il fondo oro della pittura bizantina, ovvero la luce si fa sfondo invisibile da cui il visibile emerge. La contemplazione della fiamma, consumata nel silenzio, è istante privilegiato in cui tutto l'esistente cresce in se stesso e oltre se stesso. L'importanza del silenzio e del momento contemplativo fu oggetto di discussione nei suoi numerosi carteggi, con il teologo Andreu, con l'amico Edison Simons e con la poetessa Reyna Rivas. Non può mancare fra questi nomi quello di Cristina Campo. Abbiamo accennato alla centralità della liturgia nelle sue

---

<sup>232</sup> *ivi*, p. 157; *ivi*, p. 113.

<sup>233</sup> *Ibidem*; *ivi*, p. 114.

opere e nelle sue riflessioni, accompagnate da un costante richiamo alla necessità di contemplare in silenzio il segreto della fiamma poiché «bisogna anche curare il fuoco, bisogna preservare la purezza della fiamma. Il fuoco dello spirito bisogna alimentarlo con passività paziente, nel silenzio»<sup>234</sup>. Zambrano trova il silenzio nella sua casa al limitare del bosco a La Pièce dove, come confessa in una lettera all'amico Simons,

está haciéndose en mí “En el confín”, unas líneas q. enviaría a *Claros*... “La perla” estaba en la máquina que vino desde La Pièce. Y sólo podré, gota a gota, proseguir en una “suite”, por no decir tratado, como el de “La llama” o el de “Los mares”, para *De la Aurora* o para el fuego y sin las blancas cenizas y q. sólo quede lo incandescente. Sin salir del agua entré hace tiempo en el fuego.

si stanno creando in me “Nel confine”, delle parole che manderei a *Chiari*... “La perla” si trovava nella macchina che è venuta fin da La Pièce. E riuscirò solamente goccia a goccia, a continuare in una “suite”, per non dire trattato, come quello de “La fiamma” o quello de “I mari”, per *Dell'aurora* o per il fuoco senza le bianche ceneri, e che rimanga solo l'incandescente. Senza uscire dall'acqua sono entrata da tempo nel fuoco.<sup>235</sup>

Mi sembra rilevante vedere come in queste carte private il pensiero di Zambrano, pur mantenendo la lucidità dei saggi filosofici, mostri con più convinzione alcune innervature del dettato mistico: in questo frammento della lettera a Simons si intuisce la vena alchemica della riflessione aurorale di Zambrano in quanto acqua e fuoco non solo sono due degli elementi cosmici necessari alla formazione dell'universo, ma attraverso di essi avviene la purificazione dell'essere. Le abluzioni e l'attraversamento del fuoco consentono di progredire nel percorso iniziatico; nella filosofia di Zambrano, lo vedremo con il procedere della nostra ricerca, acqua e fuoco – luce e aurora – sono i perni di tutta la sua indagine spirituale. Nel passo dedicato all'amica Campo, con la quale condivide il simbolismo mistico e contemplativo, la fiamma sembra possedere una duplice crescita ed esige uno sguardo attento e costante poiché essa è in grado di risvegliare il sentire dalla notte e dal silenzio. Chi contempla è avvolto dall'oscurità, separato dall'atto della creazione

---

<sup>234</sup> «hay que encauzar también el fuego, hay que preservar la pureza de la llama. El fuego del espíritu María Zambrano, *Carta n. 4: La Pièce, 19 de mayo de 1974. Domingo* in *Cartas de la Pièce (correspondencia con Agustín Andreu)*, p. 39; *Lettera n. 4: La Pièce, domenica 19 maggio 1974* in *Lettere da La Pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, p. 61.

<sup>235</sup> *Martes 8 de mayo* in María Zambrano, Edison Simons, *Correspondencia*, Fugaz/Ediciones, Madrid 1995, p. 83; trad. it. di Manuela Moretti, *Martedì 8 maggio* in María Zambrano, Edison Simons, *La nostra patria segreta. Lettere e testi*, a cura e con introduzione di Annarosa Buttarelli, Moretti&Vitali, Bergamo 2012, p. 82.

dal «doppio abisso delle acque amare originarie, e da quelle successive, più amare ancora»<sup>236</sup> ed è l'aurora a riscattare tale condizione, liberando il sentire originario. L'intervento della luce aurorale è qui descritto con l'immagine di una lancia infuocata:

la lanza de la llama enrojada por el fuego que no quiere abandonarla y contra el que ella tampoco lucha por liberarse. La llama, forma del fuego aclarado en luz oscura como conteniendo algún metal que no se deshace ardiendo así, ardiendo en este pausado y casi opaco modo. La llama opaca. Lanza y como lanza bruñida, resplandeciente. Pura. La llama en la que la pureza a que aspira la lanza metálica se logra. Pues que la pureza se da en materia ardiente, en el ardor del metal al fuego vivo, en el hielo que abrasa. Puntiguda lanza y llama que se afila como rayo que se pierde en lo invisible.

la lancia della fiamma, arroventata dal fuoco che non la abbandona e contro il quale neanche essa lotta per liberarsi. La fiamma: forma del fuoco chiarificato in luce oscura, come contenesse un metallo che non si scioglie ardendo in questo modo cadenzato e quasi opaco. La fiamma opaca. Lancia, risplendente come una lancia brunita. Pura. La fiamma in cui si realizza la purezza cui aspira la lancia metallica. Poiché la purezza si dà nella materia ardente, nell'ardere del metallo a fuoco vivo, nel gelo che brucia. Lancia appuntita, e fiamma che si affila come un raggio che si perde nell'invisibile.<sup>237</sup>

Zambrano non manca mai di rimarcare l'idea che al centro della luce corrisponda un centro d'oscurità, così come nella fiamma riusciamo a intravedere quel fondo freddo, una luce azzurro/metallo che brucia incessantemente. Se la fiamma/lancia fa emergere la materia dall'invisibile, è conseguente il suo costuirsi come alimento. Essendo luce offerta, essa ha il compito di alimentare ogni essere vivente e dunque «ricevere la luce, fare luce» significa essere «vita di per sé: una vita che si fa. E quaggiù la vita esige alimento»<sup>238</sup>. Non sempre l'essere è in grado o consapevole di ricevere tale alimento, e lo esclude, lo recide dalla propria esistenza, fissandolo in uno sguardo che non può e non vuole accogliere la fiamma dell'aurora, lasciandola impallidire. La riflessione di Zambrano, procedendo sempre in modo frammentario ed epifanico, volge a coniugare ancora i due elementi trasformativi e purificatori: l'acqua e il fuoco. Appellandosi alla sapienza alchemica, segue l'evoluzione della fiamma che prevede vari passaggi:

---

<sup>236</sup> «doble abismo de las aguas amargas primeras y el de las más amargas» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 158; *Dell'aurora*, p. 115.

<sup>237</sup> Ivi, p.159; ivi, pp. 115-116.

<sup>238</sup> «el recibir la luz y hacerla de por sí es vida, una vida que se hace. Y la vida aquí pide alimento» in ivi, p. 160; ivi, p. 116.

de la llama en el agua, de la llama-agua, del agua-luz – distinta del agua «agua ígnea» – de la que los alquimistas tanescasas noticias dan, dando a entender que ha de ser activa, sutil, sabiamente destructora, en busca de una forma en la que *fysis* puede ser contemplada, pues que se contempla a sí misma. El «Agua ígnea» ha de quemar y si se le permitiera, dejándola abandonada, lo quemaría todo, pensamos o colegimos.

dalla fiamma nell'acqua, dalla fiamma-acqua, dall'acqua-luce – l'«acqua ignea», distinta dall'acqua, di cui gli alchimisti danno così scarse notizie, lasciando intendere che deve essere attiva, sottile, sapientemente distruttrice – in cerca di una forma in cui la *physis* possa essere contemplata; poiché contemplata può essere, dal momento che contempla se stessa. L'«acqua ignea» deve bruciare, e se gli fosse concesso, abbandonata a se stessa, brucerebbe tutto; così pensiamo, o deduciamo.<sup>239</sup>

Della combustione resta una traccia materiale: la cenere. Stando alle considerazioni di Jacques Derrida, essa è

n'est rien qui soit au monde, rien qui reste comme un étant. Elle est l'être, plutôt, qu'il y a – c'est un nom de l'être qu'il y a là mais qui, se donnant (es gibt Asche), n'est rien, reste au-delà de tout ce qui est (konis epekeina tes ousias), reste imprononçable pour rendre possible le dire alors qu'il n'est rien.

l'essere che c'è – è un nome dell'essere che c'è, che è là, ma che, donandosi (es gibt Asche), non è nulla, un resto che resta al di là di tutto ciò che è (konis epekeina tes ousias), un resto che resta impronunciabile al fine di render possibile il dire in quanto non è nulla.<sup>240</sup>

Le ceneri sono simbolo non solo di un qualcosa che è andato distrutto e perso per sempre, al contrario esse denotano la possibilità e la speranza di tornare in vita. Il monito liturgico dell'inizio del periodo quaresimale, “*memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*” ricorda la circolarità del consumarsi igneo: dall'ardere alla cenere/polvere. Zambrano, affermando che le ceneri sono «necessarie per la resurrezione, ceneri anch'esse di materia e pensiero, come il fuoco eracliteo», in ultima istanza si domanda se questo valga «là dove solo la luce emerge, dove la luce si offre nell'acqua». Certo è che il fuoco può «attraversare l'acqua, mentre la luce vi affonda» anche se essa «dissipandosi, si trasforma fino a trasfigurarsi»<sup>241</sup>. Il discorso di Zambrano insiste sulle proprietà trasformatrici della luce e sulla differenza che sussiste tra essa e il fuoco poiché quest'ultimo non gode del principio di eternità dal

<sup>239</sup> Ivi, pp. 160-161; ivi, p. 117.

<sup>240</sup> Jacques Derrida, *Ciò che resta del fuoco*, SE, Milano 2000, pp. 62-65.

<sup>241</sup> «indispensables para la resurrección, cenizas también de materia y de pensamiento el fuego heraclitano», «donde sólo la luz campea, donde ella se da en el agua»; «atravesar el agua, la luz en ella se hunde»; «al disiparse se transforma y hasta se transfigura» in ivi, p. 161; *ibidem*. Per un *excursus* più dettagliato sul rapporto tra luce e acqua si rimanda ai paragrafi successivi.

momento che necessita di «qualcosa da bruciare, di ciò che è contenuto nella oscurità impenetrabile, persistente, del centro oscuro della fiamma. Ed è dal fuoco che cade la cenere»<sup>242</sup>. Al contrario la luce è «il più invincibile agente di ogni trasformazione»<sup>243</sup>. La disamina di Zambrano, lungi dall'essere una sistematica trattazione filosofica, ipotizza che la visione perduta sia il pensiero. Essa è abbandonata, in attesa, defraudata della propria regalità, smarrita pallida, parola «unica che consuma il tempo intero, il fuoco intero, prima che il fuoco esista per proprio conto»<sup>244</sup>. Se il sentire originario, perduto, occultato, dimenticato, si nasconde, Zambrano tenta di dare risposta al quesito che deriva dalla metafora ossessiva che sta seguendo chiedendosi se

¿Será [...] el centro oscuro de la llama? ¿Lo oscuro y escondido en el centro de la luz que brota deteniéndose en sí misma, condensándose, haciéndose cuanto a la llama le es posible cosa, objeto, idea? sarà proprio il sentire il centro oscuro della fiamma, [...]? Quel qualcosa di oscuro e nascosto al centro della luce che germina concentrandosi in se stessa, condensandosi, e convertendosi – per quanto alla fiamma è possibile – in cosa, oggetto, idea.<sup>245</sup>

#### 4.6 L'ἀναρχή dell'aurora: dalle tenebre alla luce

...luz de amanecer que sólo cuando he perdido toda luz aparece.

(María Zambrano, *Nacer por sí misma*)

Nella sua *Teogonia*, Esiodo costruisce la genealogia di Ἠώς (Eos, Aurora), generata dai titani Iperione e Teia e sorella di Ἥλιος (Helios, Sole) e di Σελήνη (Selene, Luna); al termine di ogni notte, ella appariva dalle dita rosate e dal manto color zafferano, sul cocchio trainato da due cavalli aprendo la strada al fratello luminoso e al giorno. L'aurora non nasce ma germina, germoglia dall'oscurità, non ad essa contrapposta ma il suo specchio poiché

<sup>242</sup> «algo que quemar, de lo que se contiene en la oscuridad impenetrable, persistente, del centro oscuro de la llama. Y se desde el fuego de donde cae ceniza» *ibidem*; ivi, pp. 117-118.

<sup>243</sup> «el agente más invencible de toda transformación» *ibidem*; ivi, p. 117.

<sup>244</sup> «única que consume todo tiempo, todo fuego antes de que el fuego exista por su cuenta» in ivi, p. 162; ivi, p. 119.

<sup>245</sup> *Ibidem*; ivi, p. 118.

aunque fuera en el más hondo abismo de la tierra, en el más afligido corazón, se da el espejo de la luz que no cesa. Y como no permanece, mas ha de volver, es también una aurora allí en el polo, en el polo, en el centro de la oscuridad y la mudez, del silencio, del olvido del no-ser.

anche nelle profondità degli abissi della terra, anche nel cuore più afflitto, si offre lo specchio della luce che non cessa. E poiché non dura, ma dovrà tornare, è anch'essa una Aurora lì nel polo, nel centro della oscurità e del mutismo, del silenzio, dell'oblio del non-essere.<sup>246</sup>

L'oscurità, la notte è alcova, grembo, viscere della luce. In essa e da essa l'aurora silenziosamente appare, non polo antitetico delle tenebre bensì una *coincidentia oppositorum*. Estranee ma drammaticamente speculari, la notte e l'aurora determinano il percorso filosofico e mistico di Zambrano, che, rifacendosi alle teorie dei neo-platonici (Proclo, Plotino, Nono), approfondisce un elemento fondamentale del mito di Dioniso, il quale sorprendendosi nella contemplazione del proprio riflesso nello specchio, non vede il proprio volto ma «il riflesso nascosto del dio che è assente e che offre viscere oscure e insondabili alla vita»<sup>247</sup>. L'aurora della parola riscatta l'abissale oscurità della notte, scopre, ri-vela il volto del dio oscuro e

si la Aurora no cautiva a la noche, aunque raramente suceda, quedaría encerrada en sí misma, es deci, en todo lo que ella puede engendrar de la luz que la precede. Si ella, la Aurora, ha de engendrar de algún modo su propia luz, quedaría limitada, vencida, dentro de la finitud.

se la Aurora non catturasse la notte, per raramente che questo succeda, resterebbe chiusa in se stessa, e cioè in tutto quanto le è dato generare dalla luce che la precede. Se essa, la Aurora, dovesse in qualche modo generare la propria luce, sarebbe limitata, all'interno della finitudine, vinta.<sup>248</sup>

La notte oscura dunque è congenita all'aurora, è la sua fonte senza la quale l'aurora sarebbe costretta entro perimetri spazio-temporali finiti. Zambrano aggiunge che se non fosse presente la Notte, se la sua esistenza non fosse presa in considerazione, le lacerazioni e la sofferenza dell'Aurora cadrebbero nell'oblio e il suo avvento sarebbe considerato come mero annuncio del giorno. Poiché

la fuente misma de donde nace la Aurora y el cumplimiento mismo de su promesa, la noche de la Aurora fuente que deja siempre en el que la ha gustado una mínima gota de agua luminosa, en algún rincón oscuro de la

la sorgente stessa da cui nasce l'Aurora e insieme il compimento della sua promessa, questa notte dell'Aurora sorgente che lascia sempre, in chi l'ha gustata, una minima goccia di acqua luminosa, in qualche angolo

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 184; ivi, p. 141.

<sup>247</sup> Oscar Adán, *Lo specchio di Dioniso. La parola nell'Aurora* in *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 104.

<sup>248</sup> María Zambrano, *De la aurora*, p. 171; *Dell'aurora*, p. 127.

noche del corazón. Noche y fuente que hace sentir que volverá, mas ya para siempre. Ya dentro del ser, en el mismo ser, y no su fenómeno ni su alteración.

oscuro della notte del cuore. Notte e fonte che fa sentire che tornerà, ormai per sempre. Ormai dentro l'essere, nell'essere stesso, e non come un suo fenomeno o alterazione.<sup>249</sup>

L'oscurità originaria «che ogni vivente porta attorcigliata a sé»<sup>250</sup> dunque permane al centro della lacerazione, del parto, della ferita dell'aurora, resta come il cuore oscuro della fiamma. Abbiamo visto quanto la notte sia condizione imprescindibile per l'esistenza dell'aurora, la quale non raffigura un momento di stasi contemplativa ma il movimento, seppur impercettibile e lieve, del limite, dell'orizzonte, della separazione tra notte e giorno, tra ctonio e celeste, tra veglia e risveglio.

La palingenesi aurorale avviene al culmine della notte, dal punto più oscuro delle tenebre o, più correttamente, dal momento, dall'istante totalmente buio. Il linguaggio estremamente evocativo di Zambrano si fa veicolo di un'ispirazione inaudita ma consapevolmente attesa e pertanto lascia che siano le parole a posarsi sulla nudità della carta, come avrà modo di confidare in alcune lettere ad Andreu e a Edison Simons. È quella parola perduta che deve offrirsi, quella che abbiamo occultato, dimenticato, ignorato e il sopraggiungere fonico-ontologico è esplicito attraverso il balbettio; poiché, dirà ad Andreu, «la luce non la percepisco, il tremore, sì»<sup>251</sup>. Il tremore rimanda ancora una volta all'immagine della fiamma e del fuoco ardente, ma è legato maggiormente al crepitio del bruciare, al suono, al sentire; un tremore che si approssima al balbettio. Come ha giustamente osservato Buttarelli

la mistica conosce il senso non volgare del “balbettare”, lo indica come una pratica dato che non significa banalmente spezzare la voce sulle singole sillabe, ma esitare per commozione e tremore davanti alle parole che si desidera trovare ogni volta che si è nella condizione di re-imparare a parlare per tentare di dire esperienze che hanno il sapore del nuovo inizio.<sup>252</sup>

Zambrano stessa si interroga sulla natura del balbettio, se sia

---

<sup>249</sup> Ivi, pp. 172-173; ivi, p. 129.

<sup>250</sup> «que todo viviente lleva enroscada» in ivi, p. 39; ivi, p. 19.

<sup>251</sup> «la luz no me la siento, el temblor, sí» in María Zambrano, *Carta n. 57: <29-30 junio in Cartas de la Pièce (corrispondencia con Agustín Andreu)*, p. 39; *Lettera n. 57: 29-30 giugno in Lettere da La Pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, p. 4.

<sup>252</sup> Annarosa Buttarelli, *Poesia madre della filosofia. Per una filosofia della passività efficace in María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 27.



a lo que no llega a decir nada por insuficiencia de la palabra, o a lo que lo dice todo por la inmensidad del amor, del temor, de la cercanía de la presencia, aunque sea entrevista solamente, ya que la presencia total daría la palabra única, la palabra perdida o el morir.

qualcosa che non arriva a dire nulla per insufficienza di parola, o qualcosa che dice tutto per l'immensità dell'amore e del timore, per la prossimità della presenza anche solo intravista [...] poiché la presenza totale porterebbe la parola unica, la parola perduta, o il morire.<sup>253</sup>

Il balbettio rimanda, per analogia, al gemito profondo delle creature non nate e quindi a quelle aurore di cui si percepisce “un non so che” come recita un celebre verso del *Cantico Spirituale* di Juan de la Cruz: «un no se qué que quedan balbuciendo»<sup>254</sup> – citato dalla stessa Zambrano – e che solo nell'originale spagnolo mantiene l'onomatopea del balbettio.

Abbiamo definito l'importanza del guardare/vedere, conseguentemente della visione e anche dell'acutizzarsi dell'udito; a proposito dello sguardo, solo quando esso e «il visibile si aprono all'unisono si produce una Aurora»<sup>255</sup>. Allora il concepimento dell'istante è la trasfigurazione della concezione aurorale:

y se detiene entonces, aunque no perdure y sólo sea fugitivamente, sin apenas duración, pues que crea así el instante. El instante que es al par indeleblemente uno y duradero. [...] El instante que alcanza no ser fugitivo yéndose. Inasible. El instante que ya no está bajo la amenaza de ser cosa ni concepto. Guardado, escondido en su oscuridad, en la oscuridad propia, puede llegar a ser concepción, el instante de concebir, no siempre inadvertido.

Y así, la mirada, recogida en su oscuridad paradójicamente, saltando sobre una *aporía*, se abre y abre a su vez, «a imagen y semejanza», una especie de circulación. La mirada recorre, abre el círculo de la aurora que sólo se dio en un punto, que se muestra como un foco, el hogar, sin duda, del horizonte.

lo sguardo indugia, allora, anche se non perdura ed è fugace, privo quasi di durata; e in questo modo origina l'istante. L'istante che è insieme, indelebilmente, unico e duraturo. [...] Istante che, anche se trascorre, può non essere fuggitivo, inafferrabile. Istante che non soggiace alla minaccia di diventare cosa o concetto. Custodito, nascosto nella sua oscurità, nella oscurità propria, può diventare concezione, l'istante del concepire che non sempre passa inavvertito.

In questo modo, lo sguardo, paradossalmente raccolto nella propria oscurità, superando l'aporia si apre e apre, a sua volta, «a immagine e somiglianza», una specie di circolazione. Lo sguardo ritorna, apre il circolo dell'Aurora che si è data in un solo punto e che appare come un fuoco, la dimora dell'orizzonte.<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> María Zambrano, *De la aurora*, p.124; *Dell'aurora*, p. 90.

<sup>254</sup> San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*, VII, p. 5; «di un non so che che vanno balbettando» in *Cantico Spirituale*, Rizzoli, Milano 1998, p. 63.

<sup>255</sup> «sólo cuando la mirada se abre al par de lo visible se hace una aurora» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 61; *Dell'aurora*, p. 41.

<sup>256</sup> *Ibidem*; *ibidem*.

Le aporie dello sguardo trovano riempimento in una sorta di circolazione dell'Aurora che è luce che viene offerta e poi necessariamente restituita. Abbiamo già avuto modo di analizzare l'immagine della fiamma quale apparizione luminosa, simbolo che rientra anche nella scrittura liturgica ed esatta di Cristina Campo e che mette in evidenza l'importanza dell'attenzione che «è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero» e al contrario dell'immaginazione che rifugge la realtà, l'attenzione «la penetra invece, direttamente e come simbolo [...]. Essa è dunque, alla fine, la forma più legittima, assoluta d'immaginazione»<sup>257</sup>. Proseguendo, epifanicamente, nel tentativo di tracciare e delineare la figura dell'Aurora, Zambrano ricorre ancora al repertorio luminoso che vede un progressivo *climax* dall'oscurità all'alba fino al giorno. Per realizzare questo *excursus* eziologico recupera la simbologia del fuoco e in particolare quella della fiamma che sarà poi oggetto delle intuizioni contenute nel passo dedicato all'amica Campo. Quando il giorno comincia a mostrarsi, assume le sembianze di una «fiamma bianca [...] più luminosa che ardente». Zambrano esalta la qualità della fiamma che «galleggia nell'oscurità senza imporsi, come un dono e fa sì che l'oscurità, pur senza essere sconfitta, cessi di regnare e si ritragga impercettibilmente»; in questo modo il giorno «dalla fiamma accesa che si incendia sprigionandosi dal fuoco, anima del fuoco che si ritrae man mano che quella si illumina»<sup>258</sup> si fa annuncio della vita. Insiste pertanto sulla qualità non violenta della luce aurorale, a dispetto di un'abbacinante azione solare. L'uomo contemplativo, ovvero colui che è «votato a prolungare lo sguardo, l'amante dello sguardo, da cui attinge visione e alimento: colui che confida nell'alimento che gli arreca il suo sguardo originario» – se accettiamo la lezione etimologica del *contemplare* come “abbracciare con lo sguardo” (*cum + templum*) e il *templum* corrisponde al τέμενος greco ovvero uno “spazio celeste” – accoglie nel suo sguardo la visione nitida, seppur incompleta, dell'estensione dell'aurora, un'Aurora «senza fiamma, estesa, distesa, reca con sé la minaccia dell'estensione, che pur non essendo illimitata, come tale appare allo sguardo del contemplativo.

---

<sup>257</sup> «es el único de lo inexpresable, la sola vía del misteïro», «la penetra, directamente y como símbolo [...]. Es ésa, al fin, la forma más legítima, absoluta de la imaginación» in Anna Formentí Sabater, *Una mirada recíproca entre María Zambrano y Cristina Campo*, «Aurora», n. 11, 2010, p.130.

<sup>258</sup> «llama blanca [...] más luminosa que ardiente», «sobrenadando sin imponerse a la oscuridad como un don que logra que la oscuridad, aun sin ser vencida, deje reinar, se retire insensiblemente», de la llama encendida, encendiéndose saliendo del fuego, alma del fuego que se va retirando al paso que ella se aclara» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 66; *Dell'aurora*, p. 45.

Estesa»<sup>259</sup>. Zambrano con estensione intende non tanto una grandezza spaziale quanto piuttosto una qualità legata al tempo. L'estensione rafforza il contrasto che sussiste tra il giorno e la luce aurorale poiché il primo è illimitato come il tempo mentre l'estensione è caratterizzata da atemporalità. L'aurora compare un istante dopo il chiarore dell'alba, «è come un'imbocatura, un luogo che tende ad assorbire e a offrire, al tempo stesso, l'imminenza di qualcosa di inconcepibile che apparirà»<sup>260</sup>, sembra configurarsi come un essere, un animale,

un fuego oscuro por indiscernible que luego resulta ser simplemente blanco. Un blanco inextenso, un ser sin extensión. ¿Pensamiento? Mira tan sólo. Es una mirada, ya que la mirada de todo aquello que se manifiesta visiblemente es lo único que no tiene extensión y, aun más, la borra. Llega la mirada anulando la distancia, quien la recibe queda traspasado, raptado o fijado; fijado si es la mirada de la luz. Y cuando la luz nos fija es que nos mira, y, al mirarnos [...] de esta mirada de la luz, nace, podría nacer, ha nacido una y otra vez un pensamiento sin memoria.

un fuoco oscuro perché indistinto, che poi risulta semplicemente bianco. Un bianco inesteso, un essere senza estensione. Pensiero? Guarda soltanto. È uno sguardo, poiché di tutto quanto si manifesta visibilmente solo lo sguardo non ha estensione, e anzi, cancella l'estensione. Lo sguardo sopravviene, annullando la distanza; chi lo riceve ne viene trafitto, rapito – o fissato, se lo sguardo è della luce –. E quando la luce ci fissa è perché ci guarda. [...] da questo sguardo della luce nasce, potrebbe nascere, è nato un pensiero senza memoria.<sup>261</sup>

Queste considerazioni, inevitabilmente, conducono a ipotizzare la forte carica mistica di cui la scrittura di María Zambrano si nutre continuamente e apre al sentiero che lei percorre sempre a specchio, o forse dovremmo dire in filigrana, in penombra della *διάνοια* filosofica. Il lessico a cui accede Zambrano, più o meno consapevolmente, è quello mistico, in particolare quello di San Juan de la Cruz, dalle cui opere deriva l'utilizzo della metafora della *noche oscura* e dell'anima che cerca il proprio sposo. Zambrano, procedendo nella sua disamina, puntualizza che nell'essere umano esiste una «luce nascosta nelle tenebre, ma è lei, la luce, l'inizio»<sup>262</sup>. Questa affermazione denota il saldo legame tra buio e luce elevando quest'ultima quale origine e fonte della vita ma anche del suo contrario. In tal senso, allora, è possibile identificare nell'aurora il «centro stesso del giorno nel mezzo della notte, il giorno-

<sup>259</sup> «dado a prolongar esa mirada, el amante de la mirada que proporciona al par visión y alimento: aquel que fía en el alimento que su mirada primera», «sin llama, extendida, extensa, hacedora de la amenaza que la extensión, que aunque no sea ilimitada al mirar contemplativo así se la aparece. De tal modo: extensa» in *ivi*, pp. 66-67; *ivi*: pp. 45-46.

<sup>260</sup> «es como un boquete, un lugar que tiende a absorber y ofrece al par la inminencia de que algo inconcebible aparezca» in *ivi*, p. 71; *ivi*, p. 49.

<sup>261</sup> *Ibidem; ibidem*.

<sup>262</sup> «luz escondida en las tinieblas, siendo ella, la luz, lo inicial» in *ivi*, p. 76; *ivi*, p. 53.

notte, la luce-tenebra che poi si separano senza perdersi l'una nell'altra»<sup>263</sup> tenendo presente che da tale

conjunción surge el tiempo. El tiempo primero que solamente en la luz no se daría ni en las tinieblas solas. El tiempo que aparece con la luz cuando se la ve llegar, viene saliendo de las tinieblas sin acabar de abolirlas. El tiempo nocturno y luminoso dado en ese punto, en ese solo intersticio impar.

coniunzione sorge il tempo. Il tempo originario che non si produrrebbe esclusivamente nella luce, né nelle sole tenebre. Il tempo che appare con la luce, quando la si vede arrivare, viene, emerge dalle tenebre senza sopprimerle completamente. Un tempo notturno e luminoso si dà in questo punto, in questo unico interstizio senza eguali.<sup>264</sup>

Zambrano insiste sull'azione non distruttiva della luce aurorale, sebbene il suo ingresso dilegui e disperda l'oscurità notturna, le tenebre non sono annientate del tutto. Queste considerazioni costituiscono un nodo nevralgico dell'intero impianto filosofico e spirituale di Zambrano poiché allontanandosi da considerazioni manichee, elimina il carattere oppositivo e di conseguenza azzerava la necessità di separare i due elementi. Individua tutt'al più una correlazione tale per cui è la penombra la condizione di un sentire originario. Tuttavia non è possibile ignorare le radici teologiche e mistiche del pensiero zambrano, sebbene in passato qualche critico abbia solo accennato all'ipotesi di perseguire tale sentiero. Le letture filosofiche della sua opera, pur accennando alla qualità mistica, mancano tuttavia di un affondo capillare nella qualità letteraria del testo. In Zambrano è evidente l'interesse per la mistica spagnola, in particolare per le opere di Giovanni della Croce e di Teresa d'Avila, ma anche lo studio e l'appassionata lettura di quei testi che confluiranno nella grande opera dell'amico Elémire Zolla. Grazie alla nostra ricerca, è stato possibile accogliere le decodificazioni di simboli pertinenti la tradizione cristiana, teologica e mistica, e trovare le tracce non solo di una rilettura di tali simboli ma l'investitura di una nuova carica mistica. Zambrano, come abbiamo affermato a più riprese, è riuscita a condensare in un unico interstizio gnoseologico l'importanza del recupero di un sentire originario, le radici del pensiero greco, e dunque occidentale, ma anche le influenze dello spiritualismo orientale.

---

<sup>263</sup> «el centro del día en medio de la noche, el día-noche, la luz, tinieblas que luego se separan sin perderse la una en la otra» in *ivi*, p. 76; *ivi*, p. 53.

<sup>264</sup> *Ibidem; ibidem.*

In questo ricettacolo di immagini e simboli, l'aurora è quella che più rappresenta l'inquietudine spirituale di Zambrano, un pensiero perennemente nascente, libero dalle cristallizzazioni sistematiche, una luminosità che ha compreso l'essenzialità del suo contrario e non l'ha reciso. Nella seconda parte di *Dell'aurora*, che si presenta come una costellazione di *excerpta* a conferma dell'idea di una luminosità intermittente che si dona alla visione, Zambrano opera una ricognizione analogica attraverso le molteplici sfaccettature dell'aurora; così facendo realizza una sorta di repertorio immaginale in cui raccoglie tutte le manifestazioni aurorali. Appellandosi alla semantica delle metafore, tra quelle più ricorrenti troviamo la *radix* e la *porta* che estrapola dal versetto dell'antifona mariana presente nel *Breviario Romano* – «Salve, Radix; salve, Porta/ ex qua mundo lux exhorta» – e mette in chiaro, sin dal principio, l'«immensa, e [...] vertiginosa, quasi escludente, [...] distanza che queste due immagini reali risvegliano nell'anima e nella mente contrapponendosi»<sup>265</sup>. Zambrano specifica che non si tratta di «concetti, di nozioni» ma di immagine che «funziona con la sua *irradiazione*»<sup>266</sup>.

Sia la porta che la radice sono due confini, non un limite, ma un punto che «raccoglie tutta l'immensità»<sup>267</sup> e in tal senso non è esclusivo. Allo stesso modo la radice lega l'essere al suo centro come un asse verticale, conduce alla profondità del sentire, all'origine elevandosi e sprofondando al contempo dunque rispondendo a due esigenze, quella di un anelito verso l'alto, il divino, e quella di interiorizzare e di guardare al fondo. La porta, assimilandosi alla soglia, può essere percepita come asse orizzontale. In questo modo, unendosi, le due immagini ne formano una terza: la croce. Questo simbolo è estremamente importante per Zambrano, affascinata dalla lucida analisi condotta da René Guénon di cui è lettrice ed estimatrice tanto da riprodurre in una lettera a Simons la croce completa a otto punte studiata dal critico francese. Essa

abbraccia tutte le direzioni dello spazio. È la croce dell'universo, cosmica, e l'uscita dell'essere umano dal cosmo avviene dal centro. Ho riflettuto molto a riguardo e credo che la croce chiamata dalla dottrina cristiana "di sant'Andrea" (l'Uomo) sia la croce a forma di X, che si muove ed è mossa (l'uomo crocifisso).<sup>268</sup>

<sup>265</sup> «inmensa, [...] vertiginosa; esta que las dos imágenes reales despiertan en el alma y en la mente se contraponen y es casi excluyente. Sin embargo, no se presenta así porque no se trata de conceptos, de nociones. La imagen funciona con su *irradiación*» in *ivi*, p. 75; *ivi*, p. 52.

<sup>266</sup> «funciona con su *irradiación*» *ibidem*; *ibidem*.

<sup>267</sup> «recoge la inmensidad toda» *ibidem*; *ibidem*.

<sup>268</sup> María Zambrano, Edison Simons, *La nostra patria segreta. Lettere e testi*, p. 55.

Nel prologo de *La tumba di Antigone*, Zambrano si sofferma sul simbolismo della croce, facendo riferimento proprio allo studio di Guénon. Conducendo la riflessione sulla passione di Antigone, su quel sacrificio che si dà nel silenzio e nell'assenza del Dio sconosciuto, opera un distinguo tra la storia apocrifia e quella vera. E tra le due, scrive,

como entre dos maderos que se cruzan, sufren en suplicio las víctimas propiciatorias de la humana historia. Ya que en el símbolo de la cruz podemos encontrar el eje vertical, que señala la tensión de lo terrestre hacia el cielo [...]. Y en el eje horizontal, la dirección paralela al suelo terrestre en que el mismo suelo se alza y aprisiona los brazos abiertos, signo de la total entrega del mediador; de esa entrega completa de su ser y de su presencia, en virtud de la cual el ave puede ser capturada, supliciada.

come tra due legni si incrociano, patiscono il loro supplizio le vittime propiziatorie della storia umana. Nel simbolo della croce possiamo trovare infatti sia l'asse verticale, che indica la tensione verso il cielo di ciò che è terrestre [...]; sia l'asse orizzontale, direzione parallela al suolo terrestre a cui lo stesso suolo si solleva per imprigionare le braccia aperte, segno del totale consegnarsi del mediatore, di quel totale consegnarsi del suo essere e della sua presenza in virtù del quale l'essere alato può essere catturato, suppliziato.<sup>269</sup>

Il rimando a queste riflessioni serve per individuare, ancora una volta, la natura semantica dell'aurora che

è radice perché, riconducendo l'uomo (m/f) al proprio centro sull'asse dei diversi piani che lo costituiscono (immagine della croce) «radica» la ragione al *sentidos* e ravviva il legame indissolubile fra corpo, psiche e mente. [...] Nello stesso istante in cui l'Aurora ci radica nella realtà fisica del corpo con le sue oscurità e le sue modalità percettive, è contemporaneamente porta. Apre in basso alla percezione dell'altro. Apre in alto, al divino, a una ragione amorosa che dà valore alla vita e la estende oltre i limiti della realtà fisica, a mondi sconosciuti.<sup>270</sup>

Aurora dunque come *limine*, come punto di congiunzione degli opposti che si comprendono senza annullarsi muovendosi sulle corde di un sottile equilibrio, «un sol punto di chiarore raccolto» che «appare soltanto in modo privilegiato». L'apparizione aurorale «opera l'equilibrio tra l'immensità della notte e la limitazione del giorno; tra l'immensità che chiude e la limitatezza che apre; tra il cielo oscuro e senza squarci e qualcosa che in fondo, provenendo dal cielo stesso, attraverso la sua

---

<sup>269</sup> María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 154; *La tumba di Antigone*, p. 50.

<sup>270</sup> Giuliana Savelli (a cura di), *María Zambrano e il sogno del divino femminile*, p. 169.

stessa limitatezza, lo apre»<sup>271</sup>. Tale condizione liminare ripropone la riflessione sul legame sussistente tra aurora e notte oscura che pervade tante opere della letteratura mistica, che Zambrano leggeva con voracità. Come abbiamo accennato più volte, la figura dell'aurora e tutto l'impianto immaginale che la accompagna viene riproposto non solo nell'opera ad essa dedicata ma in ogni scritto e persino nei frammenti autobiografici. Prendiamo un appunto datato 10 settembre 1974 dove per la ricorrenza del funerale della madre a cui dedicherà l'opera *De la aurora*, Zambrano scrive che «“La Aurora precede toda noche”. Es su prólogo y no a la inversa»<sup>272</sup>. In tale affermazione viene espressa la complessità della metafora dell'aurora, che è una ἐποχή offerta e improvvisa, germinata nella profondità, nelle viscere, nel silenzio e si configura come una «conversione dello sguardo e dell'attenzione che risponde a un patire che mi tocca, e che non posso non sentire»<sup>273</sup>. L'aurora allora non è propriamente una metafora, non trasporta, non trasferisce un senso piuttosto che un altro; è una figura che attende prima della notte oscura dei sensi e che, in un paradosso semantico, troviamo al culmine di tale oscurità. La luce aurorale non designa un limite, la fine della notte e l'inizio del giorno, è qualcosa di più. Una realtà in divenire, dunque, una palingenesi continua.

#### 4.6.1 La danza nell'oscurità: il germinare silenzioso dell'Aurora.

Ora, tre ore più tardi, ho scritto due righe (quelle, sebbene senza grazia né ispirazione, come compimento liturgico: ho estratto il foglio dalla macchina e sto scrivendo ancora così, come si danza la danza sacra del noi. Oserò offrire nel libricino la “danza del pensiero” e non solo la sua musica?

(María Zambrano, *Lettera a Edison Simons*, 25 aprile 1978)

Le metamorfosi aurorali rispondono a una segreta danza insita nel germinare stesso della luce e ad una vocalità preesistente al mantra vedico *om* o al biblico

---

<sup>271</sup> «un solo punto de recogida claridad», «privilegiadamente se aparece», «opera el equilibrio entre la inmensidad de la noche y la limitación del día; entre la inmesidad que cierra y la limitación que abre; entre el cielo oscuro y sin apertura y algo que al finviendo del cielo inmenso lo abrepir su limitación misma» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 88; *Dell'aurora*, p. 60.

<sup>272</sup> *M-417: 57d* in María Zambrano, *Obras completas VI. Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, pp. 548-549.

<sup>273</sup> Rosella Prezzo, *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, p. 86.

assenso *fiat*. Zambrano intuisce qualcosa di ancora più ancestrale, immediatamente precedente al momento della creazione della luce e del buio, del giorno e della notte. Qualcosa che non ha avuto il tempo necessario per formarsi del tutto ma che risuona nelle antiche danze sacre, nel danzare uniti come accade ancora oggi durante la notte di san Giovanni quando al cospetto del fuoco che arde nei campi la danza ha luogo

evidentemente tiene lugar cuando ya todo se ha quemado, quizá ante todo ese algo oscuro que se opone al despliegue del tiempo y de la vida, de la creación; entonces se puede danzar según el movimiento de los astros, restituyéndole al propio planeta su condición corpórea, de no ser solamente, según se le mira, sostén, suelo, lugar, restituyéndole su ser dentro de las órbitas celestes; y al ser así, sin posible caída infernal. Queda después de la danza en torno a la hoguera un círculo sagrado y la cenizas; lo que no queda son las huellas de los pasos de cada uno de los danzadores, pues que en ellos, en todos o en cada uno, el haber danzado así le dejará una huella propia

evidentemente quando ormai tutto è stato bruciato, di fronte forse a quel qualcosa di oscuro che si oppone allo svolgersi del tempo e della vita, della creazione. Allora è possibile danzare seguendo il movimento degli astri, restituendo al pianeta la sua condizione corporea, che non è, come si ritiene, quella di essere semplicemente sostegno, suolo, luogo: restituedogli il suo appartenere alle orbite celesti, senza possibile caduta infernale. Della danza resta poi un circolo sacro, intorno al fuoco, e le ceneri; non restano invece le impronte dei passi dei singoli danzatori, poiché in essi, in tutti e in ognuno di essi, l'aver danzato lascerà una impronta propria<sup>274</sup>

La danza e il fuoco sono legati da un medesimo mistero, quello che gli studiosi hanno riscontrato nei riti eleusini ed orfici; la danza rappresenta una pratica, importante quanto gli altri precetti, necessaria affinché l'iniziato venga a contatto con il mistero, contemplandolo; l'espressione "divulgare i misteri" infatti nei testi greci viene resa con il sintagma "ἐξορχεῖσθαι τὰ μυστήρια" che letteralmente significa «danzarli via, o fuori»<sup>275</sup>. Questo aspetto è interessante se pensiamo al movimento intrapreso dagli astri e dall'aurora alla fine della notte, tutt'al più se teniamo presente la pratica di raccontare attorno al fuoco, come se le scintille fiammeggianti inducessero la parola o fosse essa stessa fiamma. Il rito del fuoco consegna al racconto la propria sacralità ed esso esprimerà la nostalgia di ciò che è stato bruciato e che lascia, come traccia sensibile, solo la cenere.

L'anima danza, imitando la fiamma e a sua volta, per Zambrano, la luce d'aurora nasce danzando, tremula come una fiamma ma intera e inesauribile come fonte misteriosa e segreta. Pur accettando la lezione attribuita ad Eraclito, ovvero il

---

<sup>274</sup> María Zambrano, *De la aurora*, pp. 44-45; *Dell'aurora*, p. 25.

<sup>275</sup> Giorgio Agamben, Monica Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, p. 13.



sintagma πάντα ρεῖ, tutto scorre, Zambrano ipotizza, immaginandosi in tal senso concorde con il filosofo greco, che il fuoco non scorre quanto piuttosto

danza, recrea. Tal como la Aurora hace, que danza desde la oscuridad, que también fluye, pues que las tinieblas fluyen, pasan y vuelven a pasar; en un acto único y universal convoca ella la Aurora a las tinieblas a que dancen, en la luz y en el fuego quel es corresponda; penumbra puede ser si del humano pensar se trata.

danza e ricrea. Come fa l'Aurora, procedendo a passo di danza dall'oscurità che – quella sì – fluisce, poiché le tenebre, passano e tornano a passare. In un atto unico e universale lei, l'Aurora, convoca le tenebre perché danzino nella luce e nel fuoco adeguati, che, trattandosi dell'umano pensare, potrebbero essere la penombra.<sup>276</sup>

L'insistenza sull'immagine della penombra è frequente in tutta l'opera di Zambrano, a conferma della convinzione che ad ogni luminosità si accompagni l'oscurità, non come elemento antinomico ma come centro nevralgico del suo essere.

Nei paragrafi precedenti abbiamo trattato il significato della notte oscura nell'opera di Zambrano che la avvicina alla mistica chiara di San Giovanni della Croce, poiché il cammino spirituale e noetico di Zambrano risiede proprio in un interiorizzare la notte per dare tempo ulteriore al concepimento dell'aurora, che non è pensiero sistematico e gerarchizzante, è lontano dalla cecità solare, luce che muove dalle remote oscurità. In uno scritto autobiografico Zambrano racconta quanto la voce dell'aurora diventi un richiamo impretebile:

Toda la noche [la] he pasado despierta, visitada primeramente por una palabra y la escena correspondiente después: *Lumen Christi*, oficio del sábado de resurrección. Y pensé enseguida que debía de escribir algo exclusivamente religioso según además me había prometido. Y los símbolos aparecieron hasta que me di cuenta, descifrando mi disgusto latente, de que sería horrible ver mi nombre de viva o de muerta, y más todavía de muerta sobre ese «título». Y más tarde se me reveló la prisa y la jactancia que en mí había al pensarlo sicuiera por un instante. Mas inmediatamente a esa sola palabra, *Lumen Christi*, vino esta otra: «Aurora», aurora.<sup>277</sup>

Durante il rito del fuoco, celebrato la notte del Sabato Santo, alla rituale acclamazione del *Lumen Christi* si accompagna la parola perduta dell'aurora. Un'aurora consurgens come ricorda Zambrano citando il *Cantico dei Cantici*, sintagma che rimanda al processo alchemico; ad esso l'autrice fa riferimento in più di un'occasione, tracciando un *leitmotiv* che materializza una struttura tale da legare

<sup>276</sup> María Zambrano, *De la aurora*, p. 54; *Dell'aurora*, p. 34.

<sup>277</sup> María Zambrano, *Obras completas VI. Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, p. 517.

l'immagine aurorale alla figura della Vergine Maria e all'alchimia. Come osserva Michela Pereira, la quale ha dedicato molti dei suoi lavori allo studio dell'alchimia e a tutte le valenze che essa comporta, in Zambrano le influenze derivate dalla lettura degli scritti di Carl Gustav Jung e dalla frequentazione di Cristina Campo ed Elémire Zolla sono state fondamentali per nutrire il proprio discorso e la propria ricerca, già supportata e rafforzata da suggestioni provenienti da diversi ambiti dello scibile umano. L'articolazione dell'immagine aurorale si avvale delle nozioni alchemiche che aveva sicuramente appreso dalla lettura dell'*Aurora consurgens*, opera storicamente attribuita, a Tommaso d'Aquino e di cui troviamo un diretto riferimento proprio in un passo di *Dell'aurora*, quando, parlando del sistema occidentale di scrittura, percorre un *excursus* storico e indaga le convergenze e le divergenze tra più civiltà. Soffermandosi sulla scrittura greca, osserva come le parole che la costituiscono siano votate alla ricerca della diafanità: «non c'è danza» e «le parole prive di fuoco, restituiscono, con la loro trasparenza, il “fuoco rubato” da Prometeo, il buon Demiurgo. Il fuoco serve il *logos*. [...] La visione, l'*eidos*, consuma l'immagine»<sup>278</sup>. Ed è qui che, ancora una volta, marca la natura oppositiva della luce iperborea e apollinea a quella nascente dell'Aurora:

así la Aurora, la naciente – consurgens (naciente en Homero) – aplicado a Afrodita no lo sería y su trazo en el cielo de la ambigüedad no marcaría un camino, tal vez sin fin para el que lo mira, pero camino al fin. Es la raya indeleble que se abre entre la más indecisa de las luces celestes.

così Aurora, la nascente – Aurora consurgens (nascente in Omero) –, non sarebbe tale se riferita a Afrodite, e il suo tratto nel cielo dell'ambiguità non mancherebbe un cammino; un cammino senza fine, a volte, per colui che lo contempla, ma pur sempre un cammino. È la linea indelebile che si apre tra la più incerta delle luci celesti.<sup>279</sup>

Nella nota Zambrano fa riferimento al testo *Aurora consurgens*, composto – ricorda l'autrice – da testi alchemici e biblici. È chiara l'importanza di questo snodo fondamentale nella presente ricerca dottorale poiché, come suggerisce anche Pereira, il testo medievale sancisce il legame tra «linguaggio esplicitamente alchemico e

---

<sup>278</sup> «no hay danza», «las palabras sin fuego devuelven con su transparencia el “fuego robado” por Prometeo, el buen Demiurgo. El fuego sirve al *logos*. [...] La visión, el *eidos* consume la imagen» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 135; *Dell'aurora*, pp. 98-99.

<sup>279</sup> Ivi, p. 136; ivi, p. 99.

quello mistico»<sup>280</sup> che condurrà la filosofa a reperire nella figura dell’Aurora la manifestazione di quella «misteriosa congiunzione dei quattro elementi»<sup>281</sup> che è anche oggetto delle operazioni dell’alchimia vera e propria. Come sostiene Michela Pereira, la nascita della parola prodotta da questa *coniunctio* richiama «il tema centrale della tradizione mistica speculativa, la nascita del Verbo nell’anima»<sup>282</sup>. Anche nei testi di Sara Virgillito, presi in esame nel presente lavoro, l’operazione alchemica ha fornito una chiave di lettura per l’aspetto mistico del concepimento del *verbum* poetico. Nelle opere di Zambrano,

la intuición fundamental que guía su investigación filosófica, esto es, que la filosofía moderna ha roto el vínculo con las *entrañas*, las vísceras – la materia oscura de la condición de la criatura –, y su intento de dar voz a una ‘razón poética’ que restablezca el nexo entre la vida y la palabra a través de una obra de transformación, tienen en sí mismos originariamente una sorprendente consonancia con la estructura de fondo de la alquimia.

la fondamentale intuizione che guida la sua ricerca filosofica, ovvero che la filosofia moderna ha reciso il legame con le *entrañas*, le viscere, la materia oscura della condizione creaturale, e il suo tentativo di dare voce ad una “ragione poetica” che ristabilisca il nesso fra la vita e la parola attraverso un’opera di trasformazione, hanno in sé originariamente una stupefacente consonanza con l’alchimia.<sup>283</sup>

La specificità del discorso zambrano risiede nella convinzione che la filosofia corrisponda alla trasformazione del sacro nel divino; allo stesso tempo, nella complessa articolazione del proprio pensiero, assistiamo alla conferma che l’aurora contenga in sé una forte carica metamorfica. Tutte queste caratteristiche concorrono pertanto a reperire, nelle opere di Zambrano, delle fortissime consonanze con i percorsi alchemici. In *A modo de autobiografía* viene espresso proprio questo forte legame con la natura metamorfica dell’aurora. In virtù di questa forza è possibile leggere il segreto concepimento aurorale in doppia filigrana con le riflessioni di Carl Gustav Jung sull’alchimia:

Y entonces, después vino esa definición, que se me perdone, de la filosofía, que es la E infine sorse questa definizione, che mi sono perdonata, della *filosofia come*

<sup>280</sup> «porque en su profundo entretejido de lenguaje místico y referencias alquímicas» in Michela Pereira, *Aurora alquímica*, «Aurora», p. 132; trad. it. *Trasformazione e cura del mondo* in Michela Pereira, *Arcana sapienza. L’alchimia delle origini a Jung*, p. 286.

<sup>281</sup> «misteriosa conjunción de los cuatro elementos» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 121; *Dell’aurora*, p. 86.

<sup>282</sup> «el tema centralde la tradición mística especulativa, el nacimiento del Verbo en el alma» in Michela Pereira, *Aurora alquímica*, p. 132; *Trasformazione e cura del mondo*, p. 286.

<sup>283</sup> Ivi, 129; ivi, p. 285.

transformación de lo sagrado en lo divino, es decir, de lo entrañable, oscuro, apegado, perennemente oscuro, pero que aspira a ser salvado en la luz [...]; la aurora resulta la mediación entre lo sagrado y lo divino [...]. Es la salvación, es como el que ha estado en el fondo de una mina y asciende hacia la luz; esa es la transformación que puede ser alquimia también, pero alquimia de pensamiento claro, de la luz, y de ahí está o con ello está en conexión el culto a la Virgen María.

*trasformazione* del sacro nel divino, e cioè come trasformazione di quanto è viscerale, oscuro, passionale e perennemente oscuro ma aspira a essere salvato, nella luce [...]. L'aurora risulta la mediazione tra il sacro e il divino [...]. È la salvezza; come di uno che è stato nel fondo di una miniera e sale alla luce; è una salvezza che può anche essere alchimia, ma l'alchimia del pensiero chiaro, della luce, e da qui viene la connessione con il culto per la Vergine.<sup>284</sup>

Notiamo come il ricorso all'immagine della miniera sia speculare e complementare a quello della grotta o della caverna, a conferma dell'ineluttabilità della discesa nell'intimo, nell'oscurità. Nel luogo chiuso e oscuro viene concepito l'embrione di luce che germina e si offre alla vita, così come accade alla materia lavorata dagli alchimisti intenti a trasformare l'opera al nero in oro. L'aurora per Zambrano nasce dalle acque amare, elemento che, come vedremo nell'approfondimento di tale simbolo, corrisponde alla natura femminile. Tutto il repertorio metaforico, in effetti, concorre a sottolineare tale natura: pensiamo innanzitutto alla metafora della nascita e del parto. L'aurora non deriva, non scaturisce, non sorge da qualcosa ma è concepita e partorita come *aurora consurgens*:

Y así el día que se yergue llamando a erguirse impone su propia apropiación, la apropiación de su unidad prometida a lo intangible, a lo inesperado, al orden suyo, el acido entre cielo y tierra en conjunción. En esas nupcias que antes de todo debieron de tener lugar cuando el cielo abrazaba a la tierra dejándole dar a luz su entraña cuando la regaba de luminosa semilla en vez de hundir su luz vulnerable en las tenebras, dejando a la luz sepultada, aprisionada [...] el Verbo que había de nacer, que asoma en cada aurora, yéndose hacia arriba en visible ascensión en el azul palidísimo que se va sin ser apenas de nadie contemplado.

Così il giorno che si leva e che chiama a levarsi, impone la sua appropriazione, l'appropriazione della sua unità votata all'intangibile, all'inatteso, a un ordine suo, nato dalla congiunzione di cielo e terra. Da quelle nozze che ebbero luogo prima di ogni altra cosa, quando il cielo abbracciava la terra consentendole di dare alla luce le proprie viscere, quando la cospargeva del suo seme luminoso, piuttosto che affondare la sua luce vulnerabile nelle tenebre, dove la luce restava sepolta, prigioniera [...] puro Verbo che doveva nascere e che si affaccia in ogni Aurora per poi sollevarsi verso l'alto in una ascensione visibile, in quell'azzurro pallidissimo che sfuma senza essere

---

<sup>284</sup> María Zambrano, *A modo de autobiografía* en *María Zambrano pensadora de la Aurora*, «Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura», n. 70-71, 1987, p. 72; trad. it. di Elena Laurenzi in *María Zambrano. Pensatrice in esilio*, «aut aut», n. 279, 1997, pp. 125-134.

contemplato.<sup>285</sup>

Le nozze alchemiche tra principio femminile e maschile, qui rese dall'unione tra cielo e terra non si realizzano in una violenza nell'affondare e quindi nel disperdere la luminosità nell'oscurità ma il verbo nascente viene concepito e ascende affiorando dalle tenebre ad esso congenite.

L'invisibile struttura sottesa alla scrittura di Zambrano affonda le proprie radici in una concatenazione citazionale nutrita da una sensibilità intellettuale che coniuga filosofia, poesia e mistica – come abbiamo visto nel primo capitolo di questo lavoro di ricerca – e il dettato alchemico concorre ad accentuare le affinità con le opere dei grandi mistici, in virtù della nuova strada filosofica intrapresa da Zambrano. Se per gli alchimisti il culmine del processo di purificazione, che avviene dalla congiunzione dei due elementi – il fuoco e l'acqua – si configura nel *lapis philosophorum*, per María Zambrano è la parola aurorale ad essere il principio della resurrezione, in quanto essa «rinasce dalla propria morte e genera la propria Aurora, dopo aver tramutato, mediante una alchimia naturale, i propri limiti in poesia»<sup>286</sup>.

Il parto dell'Aurora equivale a una nascita continua che assiste a un progressivo formarsi della luce fino all'incarnazione del *verbum*.

#### 4.6.2 Da fiamma nell'Erebo all'incanto della parola.

Pura presencia sin apenas radiación, ni color ni nada que atravesé o pueda atravesar. No es sentida como el fiat de un cumplimiento ni como el albor de una promesa, sin ansia y sin humildad. Nada acalla, nada despierta.

Es la luz de lograda pureza por n haber sido tocada por el poder. No ha sido abatida por las tinieblas y no las ignora. Viene directa, sin sombra de intermediarios. No es mediadora. Es.

Estrella pálida, límpida, sola. Casta. La palabra, sin mudez, el silencio sin anuncio.

(María Zambrano, 28 -29 de junio de 1984 – *Revelaciones de la luz. De la luz pura*)<sup>287</sup>

L'aurora è dunque una primavera che non vuol nascere e l'attraversamento della notte oscura le consente di accadere perché, secondo la valenza etimologica del

---

<sup>285</sup> María Zambrano, *De la aurora*, pp. 93-94; *Dell'aurora*, p. 66.

<sup>286</sup> «renace de su propia muerte y hace su propia Aurora, habiendo transmutado mediante una alquimia natural sus limitaciones en poesía» in *ivi*, p. 139; *ivi*, p. 102.

<sup>287</sup> María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas*, p. 655.

*fiat lux*, l'essere accade. Zambrano contamina, rivisitandoli, i racconti della creazione e identifica l'Aurora con la parola:

la aurora de la palabra es aurora incesante que asiste al que ha velado en la noche, al que ha velado la noche misma. Deidad primera la Noche, el Erebo de los órficos; y de los órficos también el «Huevo del mundo». ¿Por qué no conjuarlos? En la noche y sobre el Erebo, navegando, el Huevo del mundo que se divide y multiplica en una generación indefinida. Y en su más recóndito ser, el germen de vida y ser, el fuego, el fuego se hace llama, la palabra. La palabra que al proliferar alude a la unidad, que cuando opaca a la transparencia [...] suplanta a la palabra verdadera, esa que es prometida, aquella que se enciende en su propio germen, la que se adentra y consume. *Fiat lux*.

l'Aurora della parola è l'Aurora senza fine che assiste colui che ha vegliato nella notte, che ha vegliato la notte. Divinità originaria, la Notte, l'Erebo degli orfici; e degli orfici anche «Uovo del mondo». Perché non coniugare i due miti? Nella notte, sull'Erebo, naviga l'uovo del mondo che si divide e si moltiplica in una generazione infinita. E nel suo essere più recondito, germe della vita e dell'essere, il fuoco. Il fuoco che si fa fiamma, parola. E la parola proliferando allude all'unità, e quando opacizza la trasparenza [...] soppianta la parola vera, la parola promessa, quella che si accende nel proprio germe, quella che si addentra e si consuma. *Fiat lux*.<sup>288</sup>

La notte qui è considerata come una divinità delle origini, l' Erebo, che per trasposizione semantica in greco indica anche l'inferno, è presente dunque dai primordi della creazione. Solo «nel centro creatore può offrirsi la tessitura della luce della notte e l'illuminazione della parola che si dà a colui che è penetrato nella notte, che si è inoltrato nell'oscurità»<sup>289</sup>, per tale motivo Zambrano coniuga la rivelazione con la parola che fa emergere la luce dall'oscurità. Nel passo citato sono chiari i richiami all'immagine dell'uovo cosmico e alla simbologia ad esso connessa, proveniente dal pensiero cosmologico orfico-pitagorico che Zambrano rilegge alla luce del proprio percorso eziologico, mantenendosi in *limine* alle più importanti filosofie ed epistemologie umane.

La sua indagine individua un progressivo avvicinamento alla parola mistica, indicibile, refrattaria, perduta sebbene scevra dagli eccessi del dire e dai paradossi quanto piuttosto caratterizzata da una nudità rispondente al sentire originario. La parola perduta dell'Aurora non può corrispondere alla cristallizzazione filosofica ma a una vocazione oracolare che è anche un «modo di fare teologia, di esprimere il divino, di mettere in parole qualche cosa di trascendente che risulta indicibile nel

---

<sup>288</sup> María Zambrano, *De la aurora*, pp. 103-104; *Dell'aurora*, pp. 75-76.

<sup>289</sup> Oscar Adán, *Lo specchio di Dioniso* in Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano. In fedeltà alla parola vivente*, p. 114.

linguaggio corrente di un dato momento storico»<sup>290</sup>. Si attua così, nella scrittura di María Zambrano, una *parusia*, intendendo con questo termine non «uno stare lì di fronte, rimanendo spettatori, ma uno stare dentro»<sup>291</sup>. In *Dell'Aurora* la parola è allora un'entità originaria, occultata e si manifesta in assenza, partorita dalle viscere; una parola «creatrice germinata nella notte del senso, attraversa lo specchio e ci mostra il viso del dio nascosto, la fonte dell' "essere"»<sup>292</sup>. Adán legge l'opera di Zambrano attraverso la dualità divina della coppia Dioniso-Apollo. Già ne *L'uomo e il divino* vediamo sviluppata questa specularità, espressa nella teogonia greca dove il dio oscuro giace nel tempio del fratello luminosissimo. Il critico recupera un racconto neo-platonico dove Dioniso si osserva per la prima volta in uno specchio, realizzato da Efesto, e non vedendovi la propria immagine scova invece la pluralità della realtà e l'assenza del dio; per i pensatori greci

l'espressione dello specchio di Dioniso mostra la primitiva natura divina, sostituendo la visione incompleta dell'apparenza del mondo con la visione conoscitiva della vita nella sua pienezza e nella sua diversità. Per i greci, questa trasformazione si offriva unicamente nella memoria per opera di *Mnemosyne*, la dea orfica che può immergersi nel nucleo della visione tragica attraverso la parola. Per questa ragione, Olimpodoro aggiunge che, prima della minaccia imminente dei Titani che vogliono uccidere e smembrare il dio mentre è distratto e meravigliato dalla visione nello specchio della vita che lui stesso sta creando, Apollo, il dio della luce e della parola, il dio e lo salva. Soltanto il dio della luce e della parola, il dio del logos che offre luce e splendore può illuminare le profondità dove si dà la chiarezza. La parola può recuperare il senso solamente nella notte e nella luce, un senso che dà vita, che è luce.<sup>293</sup>

Nel paragrafo sulla notte oscura abbiamo tentato di approfondire la complessa articolazione di questa immagine, correlata alla luce e all'aurora, qui ribadiamo, facendo nostre le considerazioni dell'autrice, che non si deve considerare la luce assoluta come unica depositaria della chiarezza e della visione, così come le tenebre non corrispondono alla cecità totale. Poiché luce e oscurità, aurora e notte, convergono entrambe verso la conoscenza, verso un sentire delle origini. Senza le tenebre il concepimento della luce non potrebbe attuarsi e il germinare silenzioso dell'aurora non potrebbe accadere, «lo insegna l'esperienza stessa quando, in una condizione estrema, le tenebre sembrano assolute e costeggiano il nulla della morte

---

<sup>290</sup> María-Milagros Rivera Garretas, *Il linguaggio oracolare di María Zambrano* in *ivi*, p. 124.

<sup>291</sup> Oscar Adán, *Lo specchio di Dioniso* in *ivi*, p. 103.

<sup>292</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>293</sup> *Ivi*, p. 104.

fisica o uno stato di disperazione simile alla morte: allora una luce si libera dall'oscurità»<sup>294</sup>. La notte è sempre in relazione con l'altro da sé, qui è notte del senso:

la noche, en una e sus formas de plenitud, es la noche del sentido, cuando el sentido del que está al filo de la muerte, o sobre la muerte como un mar único sostenido, se produce, la salvadora noche del sentido por desolada que sea. Porque entonces se siente, aunque sea pálidamente, que la germinación de lo que la ceguera y la mudez que la oscuridad sin más traería, no es solamente anuncio sino comienzo y razón al par.

in una delle sue manifestazioni piene, la notte è la notte del senso, quando si produce il senso di chi sta sul confine della morte, o sorretto dalla morte come un mare assoluto; la notte del senso, salvatrice, anche se desolata. Perché è allora che si percepisce, sia pur pallidamente, il germinare di qualcosa che sembrerebbe tratto solo dalla cecità e dal mutismo della oscurità, e che non è solo annuncio, ma insieme inizio e ragione.<sup>295</sup>

Sul termine *sentido/sentidos*, iterazione frequente in questi frammenti dell'opera, si sofferma la riflessione di Savelli, la quale fa presente che

nella lingua originale, pur presentando, come la corrispondente parola italiana *senso/i*, la connotazione di «significato» resta più vicina al verbo da cui deriva: sentire. Usata al plurale richiama immediatamente la corporeità dei sensi, il percepire attraverso il contatto di qualcosa che oppone resistenza, l'altro da noi. La parola «senso/i», continuamente ripetuta da Zambrano, costituisce l'asse portante del processo conoscitivo instaurato dall'aurora, la cui «apprensione» consiste nel trasformare il sentire nel *sentido*, cioè nel dare una forma al sentire individuandolo attraverso la percezione dei sensi.<sup>296</sup>

Tale digressione linguistica non solo accentua il peso di ogni parola di Zambrano ma ne dimostra la forza intrinseca capace di tenere avvinto il lettore o il critico. L'intraducibilità del lemma determina, allora, anche la complessità del percorso di Zambrano e conferma la difficoltà nell'interpretazione dei suoi testi, depositari di una misteriosa e occultata verità. Dalla notte del *sentido* la parola che emerge è un germe, un embrione di luce, si offre come «vita nella sua pienezza, senza ancora ombra di morte»<sup>297</sup> poiché la notte senza il germinare dell'aurora si presenterebbe come tenebra totale chiusa in una irrimediabile incomunicazione. La parola allora è incarnazione di luce, incarnazione dell'Aurora, simile – afferma

---

<sup>294</sup> Giuliana Savelli (a cura di), *María Zambrano e il sogno del divino femminile*, p. 174.

<sup>295</sup> María Zambrano, *De la aurora*, pp. 108-109; *Dell'aurora*, p. 79.

<sup>296</sup> Giuliana Savelli (a cura di), *María Zambrano e il sogno del divino femminile*, p. 169.

<sup>297</sup> «vida en plenitud, sin sombra todavía de muerte» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 109; *Dell'aurora*, p. 79.



Zambrano – agli dèi ovvero alle «forme non di qualcosa ma di se stesse, ermetiche irradianti perché debordavano da quelle loro forme che all’improvviso ci capitano davanti solo in quanto tali»<sup>298</sup>. Zambrano guarda alla tradizione, ai tre λόγοι – λογικός, μαθηματικός, σπερματικός – e recupera l’idea stoica, di ispirazione eraclitea, della ragione divina che insemina di sé l’anima. Discutendo con Andreu a proposito dei suoi scritti, Zambrano coglie l’occasione, in questa circolazione fertile dello Spirito, per argomentare la natura della propria ricerca spirituale e filosofica e per affidargli, con una forte volontà testamentaria, i propri scritti incompiuti, quei

proyectos en el aire, en ese puro lugar de la Utopía que puede ser bienfecundo. Exploraciones en ese topos ininteligible no por sí sino para las gentes y a veces para uno mismo, digamos en el Noûs todavía sin manifestarse, en ese lugar, Agustín, donde esperan las IDEAS INÉDITAS, ¿entendido? Y a lo meno stratándose de mílos sentires originarios – sabes que pertenece a mi terminología no desenvuelta –. Y tú no puedes dejar de tener estos sentires, gérmenes, semillas de razón. Quería haber hablado contigo de los lógoi spermatikoî de los estoicos.

progetti nell’aria, in quel luogo puro dell’Utopia che può essere molto fecondo. Esplorazioni in quel *tòpos* inintelligibile non per se stesso ma per le persone a volte per una sola, diciamo nel *Noûs* che ancora non si è manifestato, in quel luogo, Agustín, dove attendono le IDEE INEDITE, capito? Almeno, per quanto mi riguarda, si tratta del sentire originario (sai che appartiene alla mia terminologia non sviluppata). E tu non puoi smettere di avere questo sentire, questi germi, questi semi di ragione. Avrei voluto parlare con te dei *logoi spermatikoi* degli stoici.<sup>299</sup>

Consapevole che il proprio metodo sia la strada che conduce a una filosofia diametralmente opposta a quella analitica e che i propri scritti siano colmi di *rationes seminales*, richiama alla memoria Eraclito e Anassagora compiendo però un ulteriore passo ovvero perseguendo quella che è una filosofia della rivelazione, non dogmatica né sistematica né obbediente a una struttura architettonica. Si tratta, piuttosto, di una ontologia aurorale che legittima l’intuizione di una «parola non creata, che non appartiene all’umano “fare”, non alle “pragmata” ma alle “onta”, non alle cose del fare ma a quelle dell’essere. Una parola che ha corpo, una singolare geometria dell’essere»<sup>300</sup>. Nell’anima la rivelazione della parola causa una ferita:

<sup>298</sup> «formas, no de algo sino de ellas mismas, herméticas, pues, irradiantes por desbordar de esas sus formas que al pronto se nos presentan tan sólo como tal» in *ivi*, p. 170; *ivi*, p. 77.

<sup>299</sup> *Carta n. 21: La Pièce 17 de octubre [1974]* in *Cartas de La Pièce (corrispondencia con Agustín Andreu)*, p. 105; *Lettera n. 21: La Pièce, 17 ottobre 1974* in *Carte da La Pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, vol. I, p. 131.

<sup>300</sup> «parola increada, por el humano hacer, perteneciente no a las pragmata sino a las onta; no a las cosas del hacersino a las del ser. Una palabra que tiene cuerpo, una singular geometría del ser» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 119; *Dell’aurora*, pp. 83-84.

en el ser humano, uno de los elegidos por la palabra, ella abre la herida más aguda y de bordes siempre abiertos, aub anhelantes se diría de mantenerse siendo viva herida, viviente, hasta en algunos llegar a consumir todo su ser. Una herida devorada, una palabra nunca hallada, mas nunca hallada, mas nunca acallada, nunca dormida; que aun en sueños, entre esos sueño fantasmas del ser, se abre más, se enciende, llama que devora y puede crear, a su vez, algo no visto ni oído hasta entonces, eso que se llama una obra que vivirá siempre, mientras el cuerpo que la sustentó cae en cenizas sin nombre siquiera, sin nombre.

nell' essere umano, uno di quelli eletti dalla parola, questa apre la ferita più acuta dai margini sempre aperti, quasi bramosa, si direbbe, di mantenersi ferita viva, vivente; e che arriva, in alcuni, a consumare l'essere per intero. Una ferita divorante, una parola mai trovata ma mai acquietata, mai sopita; e che in sogno, tra questi sogni fantasmi dell'essere, si apre di più, si infiamma, fiamma che divora e che a sua volta può creare qualcosa mai visto né udito, quello che si definisce un'opera: qualcosa che vivrà per sempre, mentre il corpo che la alimetl precipita in cenere senza neanche un nome, senza nome.<sup>301</sup>

Il tema della ferita è un *topos* ricorrente nella letteratura mistica e nei testi di Zambrano è richiamato più volte. La ferita si apre dal di dentro, non è quasi mai inflitta dall'esterno; divora, infiamma fino alla *kenosi* totale. Notiamo come non soltanto la modulazione del linguaggio sia speculare a quella dei mistici ma è soprattutto la reiterazione dei temi, dei simboli, delle metafore a essere presente. A proposito del serbatoio immaginale di Zambrano, ricordiamo un interessante saggio di Chiara Zamboni, la quale osserva come l'autrice accolga nella sua opera *Dell'aurora* le figure di tale apparizione,

segue le visioni di essa. Non si domanda né spiega: dà spazio piuttosto all'inanellarsi di un'immagine all'altra. Suggestisce in questo modo qualcosa di molto diverso dalla pratica ermeneutica che, di fronte ai simboli, li riporta ad altri segni in un lavoro circolare di interpretazione. Nella scrittura di *Dell'aurora* lei accoglie l'immagine creandola. Non c'è produzione intenzionale di immagini, ma articolazione per rivelazione. Si tratta di una passività attiva.<sup>302</sup>

A nostro avviso, la parola aurorale si manifesta dapprima come un balbettio, intermittente, vicino ai linguaggi non umani come la lallazione degli infanti, come il sibilo della serpe. Questa parola discontinua, appena accennata, appare e scompare aprendosi al vuoto e all'abisso:

Antes de aparecercada Aurora, rompiendo esa expectación que parece infinita, se abre, Prima dell'apparire di ogni Aurora, a interrompere questa attesa che appare

<sup>301</sup> *Ibidem; ibidem.*

<sup>302</sup> Chiara Zamboni, *Fascino del sacro e mondo immaginale* in Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano. In fedeltà alla parola vivente*, p. 97.

en cada una de ellas, como salvando esa infinitud un cierto hueco, un vacío siempre distinto. Y al ser cada uno de estos huecos, de estos vacíos, siempre distintos unos de otros, no puede la memoria ni la mirada ensartarlos, no pueden ser reducidos a una línea y ni tan siquiera a un rayo de luz por delgado y sutil que sea. No fluye ese instante anterior a la Aurora, y luego en la Aurora misma tampoco hay fluir. No aparece la luz en este Planeta como un río que fluye, sino que aparece toda entera, aunque se trata de un parto, de un solo parto de luz.

infinita, si apre, in ognuna di esse, come a salvare questa infinitudine, una certa cavità, un vuoto ogni volta diverso. Ed essendo ognuna di queste cavità, di questi vuoti, sempre diversi gli uni dagli altri, né la memoria né lo sguardo può catturarli, non possono essere ridotti a una linea, e nemmeno a un raggio di luce, per esile e sottile che sia. Non fluisce, questo istante che precede l'Aurora, e nemmeno dopo, nell'Aurora stessa, c'è fluire. La luce non appare, in questo Pianeta, come un fiume che scorre, ma appare tutta intera, anche se si tratta di un parto, di un unico parto di luce.<sup>303</sup>

Il rapporto tra l'elemento luminoso e quello acquatico sarà oggetto di riflessione nei prossimi paragrafi ma già da questo passo possiamo dedurre le affinità e le diversità tra le modalità di manifestazione di acqua e luce, e di conseguenza, il loro diverso valore gnoseologico. Se l'acqua ha come primo tratto distintivo il movimento fluente che sottintende una natura discontinua e disomogenea, qui la luce d'aurora invece è contrassegnata dalla qualità di interezza e integrità poiché essa nasce come lacerazione, da un parto, al contrario dell'acqua che sgorga. La luce nasce intera ma «minacciata, e persino sprofondata nell'oscurità; è la nostra ombra [...] quella che genera la discontinuità nella pura, intangibile, creatrice luce del "fiat lux"»<sup>304</sup>. Sebbene si consegna intera alla visione, la luce d'aurora è tremula come la fiamma, sibilante, balbettante. Per far sì che l'esistenza della parola avvenga, la sillaba deve estinguersi poiché «la parola si architetta [...] nell'intersezione del vuoto e del silenzio»<sup>305</sup>. Il silenzio è una condizione auspicabile quanto essenziale affinché non solo possa attuarsi l'attività contemplativa ma anche il concepimento dell'aurora. Nel silenzio, che richiama quello dei Padri del deserto – «contemplativo, [...] aurorale, [...] che possiede una forma primordiale, un silenzio di rapimento e stupore» e non «vuoto, inerte, amorfo, ostinato»<sup>306</sup> – la danza o il canto inaudibile

---

<sup>303</sup> María Zambrano, *De la aurora*, p. 138; *Dell'aurora*, p. 101.

<sup>304</sup> «amenazada, y aun hindida, en la oscuridad; es nuestra sombra, la sombra del hombre, la de todos los vivientes quizá, la que crea la discontinuidad en la pura, intangible, creadora luz del *Fiat lux*» in *ivi*, p. 139; *ivi*, p. 102.

<sup>305</sup> «la parola se arquitecta en la intersección del vacío y el silencio» *ibidem; ibidem*.

<sup>306</sup> Massimo Baldini, *Elogio del silenzio e della parola. I filosofi, i mistici e i poeti*, p. 98.

della creazione può essere ascoltato e la parola dell'aurora si ripresenta lasciando «i resti delle tenebre» che «saranno allora feconde valli di oscurità e penombra»<sup>307</sup>.

Il silenzio per Zambrano accade come «una presencia, como un ser que estuviera escondido y saliera por sí mismo y entrara a cierta hora de la noche, que puede que no lo sea en otra galaxia, llega el silencio»<sup>308</sup> e l'aurora della parola «sarebbe l'apparizione totale di quella parola unica che, nelle tradizioni derivate dalla Tradizione, viene detta “parola perduta”»<sup>309</sup>. Zambrano la rintraccia nel filosofare di alcuni autori o nei versi di alcuni poeti e sostiene che scovare questa parola perduta sia una sorta di percorso a stazioni poiché la vita è minacciata ripetutamente dal divenire storia e in colui che è «assimilato alla vita» e «nello stesso tempo assimilato alla parola» nasce il bisogno di «una Aurora non interrotta da questo Sole»<sup>310</sup>. Questi tre frammenti sull'aurora della parola rappresentano il centro di quest'opera dedicata alla dea mediatrice, a questa luce privilegiata e spesso ignorata poiché l'attenzione dell'uomo è quasi sempre rivolta all'alba e soprattutto all'astro imperatore. Il percorso di Zambrano dentro l'aurora permette di comprendere la possibilità di «pensare in un'altra luce»: qui, nel cuore di *Dell'aurora*, ribadisce, appellandosi direttamente al bacino immaginale della natura, il susseguirsi dei momenti del giorno. Dopo l'oscurità, la luce primitiva dell'alba nasce incerta prima che la linea dell'Aurora si manifesti con forza, quella linea che «traccia l'abisso tra luce e tenebre» e «precipita le tenebre nell'abisso da dove, forzatamente, dovranno risorgere»<sup>311</sup>. A ogni alba si ripresenta la parola dimenticata, perduta, che si ritrova poi nello spazio dove colui che ascolta è pronto ad accoglierla. Zambrano mette ben in evidenza la relazione tra parola perduta e sentire originario poiché è la parola a penetrare nel luogo dell'origine e

la palabra perdida, echada de menos, parece que se ofrezca siempre que una palabra hace en el oscuro sentir que por ella se despierta; cuando la palabra toca y enciende el germen

ogni volta che la parola si forma nel sentire oscuro, risvegliandolo, sembra che a offrirsi sia la parola perduta, mancante: allora la parola tocca e accende il germe stesso della

---

<sup>307</sup> «los restos de tinieblas serán entonces fecundos valles de oscuridad y penumbra» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 138; *Dell'aurora*, p. 102.

<sup>308</sup> María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas*, p. 752.

<sup>309</sup> «sería la aparición de esa palabra única llamada “palabra perdida”» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 142; *Dell'aurora*, p. 105.

<sup>310</sup> «asimilado a la vida [...] al par a la palabra [...] aurora no interrumpida por ese Sol» *ibidem*; *ibidem*.

<sup>311</sup> «traza el abismo entre luz y tinieblas, que arroja las tinieblas hacia el abismo de donde, por fuerza, habrán de resurgir» in *ivi*, p. 143; *ivi*, p. 106.

mismo de la palabra. Y luego cuando se va deja un balbuceo, el no poder hablar y el ansia de decir sin palabra alguna. El arrobo que puede llegar a enajenación si el germinar prosigue. [...] Pues que la palabra germina desde antes de la aurora; antes de que se extienda esa raya no siempre luminosa que anuncia la escritura.

parola. Poi, andandosene, lascia un balbettio, l'impossibilità di parlare, l'ansia di dire in assenza di parole. Un'estasi che può portare all'alienazione, se il germinare progredisce. [...] Poiché la parola germina prima ancora dell'Aurora, prima che si tenda quella linea che annuncia la scrittura, e che non sempre è luminosa.<sup>312</sup>

In una lettera del maggio 1980 all'amica Reyna Rivas, Zambrano allega le fotocopie dei tre frammenti dell'Aurora della parola ricordando una loro conversazione sui Lungotevere Flaminio, lì dove «è nato tutto da quegli appunti [...] è stato scritto durante vicissitudini tremende, goccia a goccia»<sup>313</sup>. Poche righe prima l'autrice, commentando la poesia dell'amica, afferma che «la parola salva e si salva. È una tappa nel “cammino della perfezione”»<sup>314</sup>.

La parola perduta, allora, quella originaria della creazione resterà come canto imprigionato nelle pietre<sup>315</sup>, è concepimento e fuoco.

#### 4.7 Ciò che resta dell'Aurora

E così l'amore [...] continua a impregnare tutto, ad avvolgere tutto in un aroma a volte lieve ma indelebile. E due amanti che appena si sono visti possono restare vincolati per sempre; e l'anello perduto nell'acqua è simbolo e ombra dell'anello che abbraccia questo universo e il suo permanente auroboro.

(María Zambrano, *Dell'aurora*)

Unendo, ancora una volta, le suggestioni della cosmologia greca e il simbolismo religioso occidentale, Zambrano ricorre all'immagine del parto per inquadrare l'immagine-guida del proprio filosofare e per determinarne la qualità trasformativa, metamorfica e mediatrice dell'Aurora. Essa viene lacerata dai suoi numerosi parti, obbediente a una irrequieta necessità di replicare se stessa, soffrendo e morendo ripetutamente pur di creare «qualcosa di inedito. L'Aurora virginale, pura

---

<sup>312</sup> Ivi, pp. 143-144; ivi, pp. 106-107.

<sup>313</sup> María Zambrano, Reyna Rivas, *Dalla mia notte oscura*, p. 243.

<sup>314</sup> Ivi, 242.

<sup>315</sup> Cfr. paragrafo successivo.

rosa accesa, partorisce con dolore e umiliazione; è la Vergine cui non è dato concepire in forma completa, eppure dà alla luce la luce stessa che vediamo»<sup>316</sup>.

È necessario, a questo punto, far riferimento a una strada aperta dalla critica zambraliana circa il possibile, quanto visibile legame fra l'aurora e la figura della Vergine. Quest'ultima compare frequentemente nelle opere di María Zambrano tanto che si è parlato di una dimensione mariologica che si va ad inserire in un discorso molto più ampio intorno alle due genealogie presenti nel Cristianesimo: l'una che prevede la circolazione del λόγος, l'altra è quella tradizionale. In una lettera ad Andreu dell'ottobre 1974, rapita dalla raffigurazione della Creazione nella Cappella Sistina, Zambrano osserva come tra la mano di Dio e quella dell'uomo esiste un vuoto e un abisso. *Abisso* non indica solo ciò che non ha fondo, non è concepito solo in quanto profondità senza fine e dunque inferno. Può anche riferirsi all'«integrazione suprema nell'unione mistica»<sup>317</sup> poiché l'abisso non solo affonda ma si innalza. A nostro avviso, tale suggestione può essere letta anche a specchio del movimento della luce che, nei testi delle autrici presenti in questo lavoro di ricerca, non proviene dall'alto o dal fuori, ma scava un sentiero dall'interno, dall'abisso delle viscere per risalire in alto. Così la parola della rivelazione aleggia sugli abissi.

Nel tentativo di perseguire una propria idea di metafisica sperimentale, avvalendosi delle suggestioni iconografiche, Zambrano ricorda le figure presenti ai piedi della Croce: Maria madre di Gesù, Giovanni il discepolo amato e Maria Maddalena, tutti catturati da quella misteriosa e autentica circolazione della luce e dell'amore. La Maddalena compare anche in *Dell'aurora* quando immaginando il fiore aurorale, una corolla che è anche corona, in un «movimento inafferrabile e irraffigurabile, come quello che, secondo la leggenda, si generò anche intorno alla testa del sacrificato», Zambrano menziona la triade, mossa da amore, ai piedi di Lui e lei, Maria Maddalena, «serpe del paradiso, attorcigliata alla croce, trascinandosi ancora, come sempre, e sollevandosi ai piedi di lui»<sup>318</sup>. Fra tali figure ai piedi di Gesù, sacrificio della storia, circola il Λόγος:

---

<sup>316</sup> «algo inédito. La virginal aurora, la pura encendida rosa, pare con dolor y humillación, es la Virgen a la que no permite concebir enteramente, y, sin embargo, da a luz, la luz misma que vemos» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 172; *Dell'aurora*, p. 128.

<sup>317</sup> *Abisso* in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, p. 1.

<sup>318</sup> «movimiento inalcanzable, irrepresentable, que, según la leyenda, se dio también en torno a la cabeza del sacrificado», «sierpe del paraíso enroscada a la cruz, arrastrándose ahora también, como siempre lo hizo, alzándose a los pies de aquél» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 141; *Dell'aurora*, p. 104.

pues en cuanto a la relación entre el Espíritu, el Logos y la Sapiencia, a mí se me ha impuesto siempre <antes de conocerla en mí> la de Clemente de Alejandría. Al llegar a este lugar hace diez años, se me presentó el hacer en <unas> cuartillas por nadie vistas, las dos genealogías. La más clara para mí es la del NOUS-Espíritu, que corresponde a la Virgen, donde no hay muerte. Ella no muere; transita como la luz ocultándose para reaparecer, como el Espíritu no siempre presente – o presentificado. En la otra, donde se me aparecía Cristo, había comenzado por el REY-sacerdote, sin pensar yo en Melquisedec. Y ahí aparecen muerte y resurrección, mientras que en la de la Virgen, la circulación de la Luz y del Espíritu. Y sus pasos. No te digo más; era, es – lo tengo – mucho más largo. Y como no era teología, llegaba hasta el mundo de hoy: eclipse y declinación. <Con sus protagonistas.>

per quanto riguarda la relazione tra lo Spirito, il Logos e la Sapienza, mi si è sempre imposta (prima che la conoscessi in me) quella di Clemente Alessandrino. Quando arrivai qui dieci anni fa, mi si presentò l'occasione di tracciare su fogli (che non ha mai visto nessuno), le due genealogie. Quella che per me è più chiara è quella del NOUS-Spirito, che corrisponde alla Vergine, dove non esiste morte. Lei non muore; transita come la luce occultandosi per riapparire, come lo Spirito non sempre presente (o presentificato). Nell'altra, dove mi appariva Cristo, avevo cominciato dal RE-sacerdote, senza pensare a Melchisedec. E lì appaiono morte e risurrezione, mentre in quella della Vergine, la circolazione della Luce e dello Spirito. E i suoi passi. Non ti dico altro; era, è (lo concepisco) molto più lungo. Siccome era teologia, arrivava fino al mondo di oggi: eclisse e declino (con i suoi protagonisti)<sup>319</sup>

Zambrano guarda soprattutto alla formula della trinità greca ovvero Padre-Sofia-Figlio, considerando, in tal modo, lo Spirito proveniente dal padre e dalla parola. Per la nostra ricerca l'aspetto più interessante di questo nodo essenziale del pensiero teologico di Zambrano, è la relazione che intercorre tra la Vergine e l'aurora. Entrambe possiedono una funzione mediatrice, entrambe concepiscono mantenendo la propria verginità, dando alla luce qualcosa di puro. Rimando a una considerazione di Annarosa Buttarelli che, in un saggio dedicato proprio alla presenza della figura di Maria di Nazareth nella filosofia di Zambrano, fa riferimento all'etimologia del lemma "purificazione" e alla radice indoeuropea "pur" che significa «rendere luminoso "bruciando" l'oscuro» indicando così l'idea zambraniana di un filosofare che è «trasformare ciò che è passionale, viscerale in qualcosa di luminoso, ossia, per usare una metafora cara alla filosofia di scuola, in qualcosa che si può "vedere", che si può esperire come vero ma per via di

---

<sup>319</sup> Carta n 15: La Pièce 5 domingo octubre [19]74 in *Cartas da La Pièce. Correspondencia con Augustín Andreu*, pp. 81-82; Lettera n. 15: La Pièce, domenica 5 ottobre 1974 in *Lettere da La Pièce. Corrispondenza con Augustín Andreu*, pp. 105-106.

esperienza»<sup>320</sup>. Torniamo quindi all'azione purificatrice che caratterizza l'elemento luminoso: la fiamma dell'aurora purifica il cielo dall'oscurità della notte sebbene di essa conservi dei frammenti nelle proprie viscere. Purificare e trasformare, due azioni pertinenti al tracciato alchemico presente, come abbiamo visto, nelle opere di María Zambrano e che conferma, anche in questo caso, la congiunzione misteriosa tra gli opposti, luce e oscurità. Sia l'Aurora che la Vergine hanno una funzione mediatrice ma anche trasformatrice: Maria partorisce il Figlio così come l'Aurora dà alla luce il divino, quel qualcosa che non può essere contenuto. Infatti l'aurora,

desgarrada la aurora en sus partos, según el mito griego, condenados sus hijos a una suerte irregular, incierta ella misma arrastrando la condenación de Afrodita. Aparece en su infortunio, en su no lograrse por entero, su divinidad. En ese su tener que reiterarse para ser, en ese su ser que ha de atravesar el tiempo estando sometida a él, ese tener que ir más allá de sí misma, aparece su esencia divina, de lo divino no abarcable, ni propiamente fijado, en su concepto, en una forma, en un *eidós*.

lacerata nei suoi parti, l'Aurora, secondo il mito greco, i suoi figli condannati a una forma alterna, e incerta essa tessa, che faticosamente trascina la condanna di Afrodite. Proprio nella sua sventura, nella sua riuscita imperfetta si manifesta la sua divinità. In quel suo doversi replicare per essere, in quel suo essere, obbligato ad attraversare il tempo restandovi sottomesso, in questo dover andare oltre se stessa, appare la sua essenza divina, un divino che non è contenibile né propriamente fissato in un concetto, in una forma, in un *eidós*.<sup>321</sup>

Nella genealogia di Maria e quindi in quella aurorale non esiste il ciclo di morte e resurrezione che pertiene alla tradizione, si parla piuttosto di circolarità dello Spirito; «senza la Vergine» – afferma Zambrano a fondamento del proprio pensiero filosofico – «creatura umana unica, perfetta (per questo non muore) non si manifesta la presenza dello Spirito Santo nell'uomo e ancor meno nella donna. Lei è indispensabile da un punto di vista teologico, religioso e morale»<sup>322</sup>. Zambrano insiste molto su questa visione circolare, che non prevede morte ma piuttosto il transito di una luce segreta che si nasconde e riappare. Si appella soprattutto all'individuazione di una genealogia al femminile che a lungo è rimasta occultata e

---

<sup>320</sup> Annarosa Buttarelli, *Una metafisica sperimentale orientata da Maria di Nazareth* in *Radici teologiche della filosofia di María Zambrano*, pp. 182-183.

<sup>321</sup> María Zambrano, *De la aurora*, pp. 171-172; *Dell'aurora*, p. 128.

<sup>322</sup> «sin la Virgen, criatura humana única, perfecta – por eso no muere – no sale la presencia del Espíritu Santo en el hombre y menos aún en la mujer. Ella es indispensable teológica y religiosamente y moralmente» in *Carta n. 15: La Pièce 5 domingo octubre [19]74* in *Cartas da La Pièce. Correspondencia con Augustín Andreu*, p. 83; *Lettera n. 15: La Pièce, domenica 5 ottobre 1974* in *Lettere da La Pièce. Corrispondenza con Augustín Andreu*, pp. 106-107.



sepolta, sotterranea nelle viscere del pensiero e della spiritualità umana ma pronta a riemergere per brevi istanti nella storia,

poiché la radice di questa genealogia si identifica con l'archetipo femminile, immagine primordiale a cui si intrecciano innumerevoli simboli legati alla generazione, alla gestazione nell'oscurità, agli istanti di attesa e di cura verso l'essere, in questo ordine simbolico non trova spazio la morte intesa come rottura, recisione della vita, interruzione del respiro. Essa prevede solo una morte intesa come «transito», come passaggio attraverso gli inferi in cui si torna nelle braccia del materno, e come inizio di un percorso rigenerativo in cui ci si radica in un sé trasformato, ora in grado di nascere di nuovo.<sup>323</sup>

L'oscura gestazione dell'embrione di luce ci riporta ancora all'immagine del parto dell'Aurora, senza in quale non sorgerebbe alcuna parola, alcun nuovo giorno poiché «soltanto nell'oscurità concepisce il frutto che darà alla luce»<sup>324</sup>. Sebbene Zambrano si guardi dal proporre postulati sistematici e definitivi, che si oppongono e contraddicono ciò che la sua stessa ricerca delle origini va concependo, il metodo che istituisce è proprio quello dell'aurora, che lascia delle impronte sulla terra, dei segni della sua presenza.

#### 4.7.1 Chirografie dell'aurora

Conosco già la φύσις (natura) di quel luogo, so che lì c'è qualcosa senza nome.

(Edison Simons, *Lettera a María Zambrano*)

Sebbene compaia solo per alcuni istanti privilegiati, l'aurora nasce nuova ogni giorno. Zambrano puntualizza il fatto che sia «una apparizione fugace, benché reiterata» e descrive il regno che le pertiene, un «mondo perduto, promesso e mai interamente dato»<sup>325</sup>. Un regno che si manifesta con il sopraggiungere di un branco di nubi, che «si dilatano, si muovono, si raccolgono fino a cancellare,

---

<sup>323</sup> Lucia Vantini, *La luce della perla. La scrittura di María Zambrano tra filosofia e teo-logia*, prefazioni di Wanda Tommasi e Valentino Sartori, appendice di Cristina Simonelli, Effatà, Cantalupa (TO) 2008, pp. 66-67.

<sup>324</sup> «sólo en la oscuridad concibe el fruto que dará a la luz» in María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 359; *L'uomo e il divino*, p. 327.

<sup>325</sup> «aparición fugitiva, aunque reiterada», «mundo perduto, prometido y nunca enteramente habido» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 182; *Dell'aurora*, p. 139.

sovrapponendoglisi, il disco solare ancora nascente»<sup>326</sup>. Fra questi greggi di nubi è intuibile l'apparizione di una figura che esula dalle regole della geometria, dai topic matematici e fisici, approssimabile all'immagine di un animale «sconosciuto e sacro portato in processione»<sup>327</sup>. Questa presenza, che fa ipotizzare una cerimonia sacrificale, è accompagnata dall'aprirsi contemporaneo di un vuoto e «chi lo contempla cammina verso di lui, e non verso il sole, cui quello non ha affatto intenzione di sovrapporsi, di sovra-essere»<sup>328</sup>. Questo essere aurorale che è in grado di offrirsi solo parzialmente, imprime un sigillo sulla creature e soprattutto

produce un abrirse en la mente y en el corazón o más bien entre la mente y el corazón, entre los sentidos también que se aguzan y que salen de sí, que afloran en zonas desconocidas que acuden en ansia, se diría, de ser heridas, de ser abiertas, de abrirse también, como si suscitaran el surgir de nuevos sentidos que peregrinan ascendiendo desde las zonas vedadas de la mente y el corazón hacia esos rebaños, anhelantes de adentrarse en ellos, no en el sol.

produce un'apertura nella mente e nel cuore, o meglio, tra la mente e il cuore, come pure tra i sensi che aguzzano ed esorbitano da sé, affiorando in zone inesplorate che accorrono come spinte da una brama di essere ferite, di essere aperte e di aprirsi, quasi suscitassero nuovi sensi come in un pellegrinaggio ascendono dalle zone vietate della mente e del cuore verso quei greggi bramosi di addentrarsi in essi, piuttosto che nel sole.<sup>329</sup>

Questo passo conferma la filigrana delle modalità della scrittura mistica nelle opere di Zambrano, che qui fa ricorso nuovamente all'immagine della ferita, al desiderio di essere raggiunti nelle zone inesplorate dell'essere da quell'Unico che imprime il sigillo sul cuore. Se si osserva il repertorio lessicale e verbale a cui si rivolge Zambrano, è possibile notare l'insistenza sui verbi che esprimono uno scavo, un affondo: addentrarsi, aprire, insediarsi, spingere, entrare e così via. Analogamente l'utilizzo simbolico delle immagini come la ferita, l'apertura, la fessura, la cavità suggerisce questo sentiero presente nell'intero macrotesto di Zambrano.

In questo passo vediamo l'ostinazione a chiarire la natura dell'oggetto del vedere da parte del contemplativo: non mere rappresentazioni allegoriche ma si parla di apparizioni che, per quanto misteriose, sono rintracciabili nella realtà materiale. La conoscibilità parziale dell'Essere portato dai greggi aurorali causa una brama, una

---

<sup>326</sup> «se extienden, se mueven, se recogen hasta el punto de borrar, de superponerse al disco solar todavía naciente» *ibidem; ibidem*.

<sup>327</sup> «desconocido, y sagrado, que es llevado en procesión» *ibidem; ibidem*.

<sup>328</sup> «quien lo mira, camina hacia él, no hacia el sol, a quien no se le ocurre ni por un instante sobresalir, sobrer» in *ivi*, p. 183; *ivi*, pp. 139-140.

<sup>329</sup> *Ibidem; ibi*, p. 140.

fame di incontrare e di conoscere «cosa era, chi era, chi è questo essere che si fa sentire, negandosi però a farsi vedere per intero. Questo essere che lascia un sigillo in alcune creature e le rivela senza quasi rivelare se stesso»<sup>330</sup>. Anche qui riscontriamo le analogie con l'esperienza mistica, nella presenza/assenza dell'Altro che non può essere detto. L'essere che si avvicina è simile a quello contemplato da Diotima «sull'orlo dell'alba»:

Él, el amado sin nombre, me condujo hasta ella, hasta el borde mismo del alba. Y allí quedé temblando de frío. Un olor de violetas me envolvía; me acompañaba siempre y era huella impalpable de su paso. Se desvanecía por mucho tiempo, pero volvía y hasta alguien lo percibió una vez y vino hacia mí, se me acercó cuando ya nadie venía a buscarme. Era como si me hubiese reconocido. Pero él era para mí perfectamente opaco.

Fu lui, l'amato senza nome, a condurmi fino a lei, proprio fino all'orlo dell'alba. E lì rimasi, tremando di freddo. Un odore di violette mi avvolgeva. Mi accompagnava sempre, come una traccia impalpabile del suo passaggio. Svaniva per molto tempo ma poi tornava, e qualcuno una volta lo avvertì addirittura, e venne verso di me; si avvicinò, quando ormai nessuno veniva a cercarmi. Era come se mi avesse riconosciuto, mentre lui per me era perfettamente opaco.<sup>331</sup>

L'incontro con l'altro al culmine della notte, nel momento più oscuro dove l'Amato attende e conduce verso l'abisso dell'alba dove l'aurora nasce.

Zambrano tenta di realizzare una topografia immaginale che rintracci la presenza dell'Aurora sulla terra e si avvale, innanzitutto, dell'immagine della montagna, sottolineandone da subito l'impenetrabilità. Il monte è uno dei simboli più ricorrenti nella Bibbia, luogo sacro per eccellenza dove si manifesta la potenza divina: pensiamo, solo per citare alcuni esempi, all'incontro di Mosé con il rovelto ardente, l'istituzione dei dieci comandamenti, la trasfigurazione di Gesù. Qui Zambrano si concentra in particolare sulle vie di accesso alla montagna, sulla cui cima è possibile giungere solo seguendo l'ipogenica natura del ruscello oppure «uno spiraglio di luce» che apre la strada «una luce che, a seguirla, ci condurrebbe fino a un confine senza appiglio e senza possibile ritorno: al fuoco della luce, forse, che pur non essendo il fuoco supremo, è tale per il mortale ambigualmente eletto che vi

---

<sup>330</sup> «qué era eso, quién era, quién es es eque se da a sentir celándose a dejarse por entero ver; es eque sella a algunas criaturas y las revela sin revelarse apenas él» in *ivi*, p. 184; *ivi*, p. 141.

<sup>331</sup> María Zambrano, *Diotima (Fragmentos)* in *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas*, p. 643; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 133.

arriva»<sup>332</sup>. Da ciò si evince che il percorso intrapreso non è quello di un'ascesa alla cima del monte ma è una circonvoluzione che conduca in un *nonluogo* ove intuire la presenza dell'Altro.

#### 4.7.2 *Impronte di pietra: l'aurora sulla terra*

Che meraviglia questi sacri luoghi  
in cui la purezza appare  
invulnerabile. E a lei dobbiamo  
raccomandarci. Vero? A lei che al  
venire guardata così da noi si fa  
misericordia, dolcezza, vita.

(María Zambrano a Edi Simons)

Uno dei passi più toccanti di *Dell'aurora* è quello in cui Zambrano espone la ricerca dell'impronta che l'Aurora imprime, seppur con la propria levità, sugli oggetti e sugli esseri viventi della terra. Tra questi troviamo la pietra, elemento carico di una forte simbologia, al pari della caverna e della montagna, è elemento *princeps* del formarsi della terra e, trasfigurativamente, anche della Chiesa. Anche Zambrano spesso fa ricorso alla simbologia della pietra angolare scartata dai costruttori; qui invece la pietra è parte della terra e forma insieme alla roccia le concavità vuote degli inferi. Insieme costituiscono le grotte nascoste nell'oscurità ma custodi di tesori segreti, sepolti e talvolta dimenticati, come gli smeraldi. L'Aurora si lascia catturare, o più correttamente, imprime il proprio sigillo negli esseri viventi tanto nei loro sogni quanto nella loro realtà quotidiana. Ma sono le pietre a conservare la voce dell'aurora, non il riflesso della sua immagine ma il suono. E come l'iniziato danzava fuori i misteri che aveva contemplato per conoscerli, anche qui le pietre cantano la voce aurorale non tanto per darle corpo quanto per lasciarla circolare, nel suo continuo apparire e occultarsi. Torniamo così alla dimensione dell'udito, dell'ascolto, potenziato nell'oscurità poiché «è il *sentire* quello che mobilita l'attenzione e l'intenzione, in questa ricerca di ciò che è sfuggito cadendo da una

---

<sup>332</sup> «un filo de luz [...] una luz que de ser seguida llevaría a un confín sin asidero y sin posible vuelta, al foco de la luz tal vez, que sin ser el foco supremo lo es para el ambiguamente elegido mortal que allí llega» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 167; *Dell'aurora*, p. 123.

realtà perduta e decaduta»<sup>333</sup>. In un passo dedicato a San Juan de la Cruz, Zambrano esprime l'attrazione verso la musicalità della parola:

la idea, el concepto, el conocimiento, cuando logra objetividad, es un dibujarse el ser; mas no en las entrañas sino en la mente. La poesía, en cambio, ha sido siempre cosa de la carne, de la inferioridad de la *carne*, de la interioridad de la *carne*: de las entrañas. [...] La desviación de la poesía, que como todas las cosas nobles también la tiene, ha creído que las entrañas tenían que expresarse a sí mismas; tenían que gritar, que manifestarse en su paroxismo. Y así la poesía llegó a ser esa cruda manifestación de lo que no puede llegar a la palabra y se queda en grito o en gemido, de lo inconfesable, en suma. Y quienes hacen esto no tenían en cuenta que degradaban la palabra, pues hay cosas que no pueden decirse.

l'idea, il concetto, la conoscenza, quando giunge all'oggettività è un disegnarsi della cosa e dell'essere: ma nella mente, non nelle viscere. La poesia invece è sempre stata la cosa «della carne», nell'interiorità della carne, delle viscere. [...] Il traviamiento della poesia, giacché anche la poesia ha i suoi traviamienti come tutte le cose nobili, consiste nel credere che le viscere dovessero esprimere se stesse; che dovessero gridare, gridare nel loro parossismo; e così la poesia poté divenire quella cruda manifestazione di ciò che non può giungere alla parola e che resta grido o gemito, insomma dell'inconfessabile. E coloro che fanno questo non si rendono conto di degradare la parola, poiché vi sono cose che non possono essere dette.<sup>334</sup>

La chiusa della citazione è un chiaro rimando all'imposizione del silenzio rivolta agli iniziati dei riti eleusini, i quali non potevano *dire* ciò che avevano udito e vissuto. Un canto indefinibile che resta imprigionato nella circolarità dei templi e delle rovine. Anche nelle grotte di smeraldi formatesi nei sogni del dormiente restano impresse le tracce luminose nella memoria permettendo così un reiterato andare e tornare ad esse. Tali grotte sono accessibili solo parzialmente e come osserva Zambrano ne *I beati*, è proprio nei luoghi del negativo che la speranza si raccoglie:

el otro lugar real, simbólico en ocasiones, donde la esperanza se muestra, es la caverna cerrada, o la galería subterránea, el laberinto; los lugares de inmovilidad y encierro o los lugares donde habiendo salida en principio se anda perdido. La oscura y cerrada galería, el laberinto, la caverna o la estancia enmurada son símbolos

l'altro luogo reale, in certi casi simbolico, in cui la speranza si mostra, è la caverna chiusa, o la galleria sotterranea, il labirinto; i luoghi di immobilità e di reclusione o i luoghi in cui, pur essendoci uscita, di massima si procede sperduti. La galleria oscura e chiusa, il labirinto, la caverna o la stanza murata sono simboli

---

<sup>333</sup> «Es el *sentir* el que moviliza la ateción y la intención en esta búsqueda de lo que se ha escapado cayéndose de la realidad perdida y decaída» in María Zambrano, *Notas de un método*, pp. 130-131; *Note di un metodo*, p. 95.

<sup>334</sup> María Zambrano, *San Juan de la cruz (de la «noche osbscura» a la mas clara mistica)* in *Los intelectuales en el drama de España y ensayos y notas (1936-1939)*, Editorial Hispamerca, Madrid 1977, p. 203; *San Giovanni della Croce. Dalla notte oscura a la più chiara mistica* in *La confessione come genere letterario*, pp. 120-121.

diversos, modulaciones de la situación límite en que la vida humana puede encontrarse, ya que la muerte no es más que su cumplimiento, lo que adviene si una apertura salvadora no se manifiesta.

diversi, modulazioni della situazione senza uscita; la situazione limite in cui la vita umana può trovarsi, dato che la morte altro non è se il suo compimento, ciò che sopraggiunge nel caso in cui un'apertura salvatrice non compaia.<sup>335</sup>

Zambrano si interroga sulla possibile esistenza di templi aurorali data la massiccia presenza di luoghi consacrati alla venerazione del Sole. In realtà, sebbene non siano conservati indizi concreti e certi, alcuni templi votati al culto della luce solare erano in realtà luoghi deputati al culto aurorale; Zambrano fa l'esempio del tempio di Montsalvat nel Pireneo catalano dove ebbe luogo l'assedio dei Catari «condannati a morire dal fuoco senza fiamma». Lì nascosero e custodirono tesori inimmaginabili ora perduti. Il tempio «non era dedicato al sole ma alla luce»<sup>336</sup> e il battesimo praticato dai Catari non era una celebrazione con l'acqua, come avviene nel Cristianesimo, ma era un'iniziazione e una purificazione attraverso la luce e dunque un battesimo spirituale. Il catarismo, sebbene considerato un movimento ereticale, per Zambrano consisteva in una religione spirituale e non sacrificale; «cátaro» – spiega l'autrice nel suo saggio *El drama cátaro o la herejía necesaria*<sup>337</sup> – «quiere decir puro, perfecto» e

la estructura íntima de la Iglesia cátara así lo manifiesta al recoger dentro de sí dos clases de fieles: los simplemente adheridos y aquellos otros que se habían considerado con fuerza para recibir el bautismo del Espíritu, lo que recuerda inevitablemente las dos clases de pitagóricos y lo que recuerda el “camino estrecho”, el “camino de perfección” de los místicos ortodoxos.<sup>338</sup>

Un battesimo di luce, dello Spirito, massima azione di purificazione, è simile a quello dei Pitagorici e che ricorrendo, inevitabilmente, il cammino di perfezione praticato dai mistici. Zambrano individua nell'architettura luminosa delle pietre miliari di Stonehenge un alveo in cui la luce aurorale può incanalarsi e raccogliersi. Come abbiamo affermato poc'anzi, le pietre non trattengono l'aurora come se essa

---

<sup>335</sup> María Zambrano, *Los bienaventurados*, p. 102; *I beati*, p. 93.

<sup>336</sup> «condenados a morir por el fuego sin llama», «no estaba dedicado al sol, sino a la luz» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 168; *Dell'aurora*, pp. 124-125.

<sup>337</sup> María Zambrano, *El drama cátaro o la herejía necesaria*, «Cuadernos», n. 8, septiembre-octubre 1954 ora in «Aurora», n. 7, Barcelona 2005, pp. 98-99.

<sup>338</sup> Ivi, p. 98.

fosse un riflesso ma come un canto ancestrale e perduto, «inaudibile come tanti altri disseminati per la terra, semiinterrati, emersi prima dell'occultamento»<sup>339</sup>, come un racconto non ancora narrato o una parola interdetta. Se l'Aurora è una primavera non nata, le rocce custodiscono il suo occultarsi:

¿Donde estaba el alma en los templos aurorales, dónde está ahora, cuando por un instante se la deja llegar? El alma no está sola, no revolotea, tal las palomas que en el infierno de Dante vinieron a ser Paola y Francesco. En estos momentos en la paloma del alma el espíritu entra y la libra de todo infierno. Es la unión que en los místicos auténticos se ha de verificar entre el espíritu y el alma, y con el alma el cuerpo transfigurado. Y ¿no será que los llamados éxtasis místicos fueran cosa natural de la fysis de antes de la ocultación? Podría ser que las piedras cantasen naturalmente por sí, lo que sólo después, en momentos especialmente luminosos

Dov'era l'anima nei templi aurorali? Dov'è adesso quando per un istante la si lascia emergere? L'anima non è sola, non volteggia, come le colombe che nell'inferno di Dante sono diventati Paolo e Francesca. In questi momenti, nella colomba dell'anima entra lo spirito e la libera da ogni inferno. È l'unione, che deve verificarsi in ogni mistico autentico, tra lo spirito e l'anima, e con l'anima il corpo trasfigurato. Forse le cosiddette estasi mistiche erano cose naturali della *physis* prima che venisse occultata? Forse le pietre cantavano naturalmente, da sole: un fenomeno che si produce solo in momenti specialmente luminosi<sup>340</sup>

Zambrano fa ancora riferimento ai mistici, in particolar modo alle estasi mistiche, spesso interpretate come eventi sovranaturali, rivalutandone al contrario l'appartenenza alla φύσις, alla natura stessa. Ecco perché le tracce più sensibili del passaggio dell'Aurora e dell'esistenza del culto a lei rivolto sono racchiuse nell'elemento più sacro della natura, la pietra.

#### **4.8 Animali di luce: la serpe-vita e il gallo dell'aurora**

##### *4.8.1 La serpe e la luce*

La serpe della vita, la serpe vita – ce ne sarà qualcun'altra, attorcigliata in quest'universo?

(María Zambrano, *I beati*)

La presenza dell'Aurora non è solo narrata attraverso gli elementi della natura ma esistono, per Zambrano, anche alcuni animali in grado di farsi *segni* della

---

<sup>339</sup> «inaudible como tantos otros diseminados por la tierra, semienterrados y venidos de antes de la ocultación» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 169; *Dell'aurora*, p. 125.

<sup>340</sup> *Ibidem*; ivi, pp. 125-126.

sacralità luminosa. Abbiamo già accennato nel capitolo precedente alla figura del serpente o, in questo caso della serpe, intesa come uno dei simboli più complessi dell'immaginario archetipico umano; data la sua polivalenza innata, esso si presta, infatti, a una forbita pluralità di interpretazioni. Non possiamo approfondire, in questa sede, la vasta plurisemanticità del simbolo, che in particolare nell'ambito mitico-religioso ha rivestito un ruolo importante, ma cercheremo di enunciarne i caratteri preminenti. Innanzitutto partendo dalla duplice funzione taumaturgica e venefica: il legame con la terra gli conferisce fertilità e capacità di mutamento e trasformazione e allo stesso tempo l'azione strisciante lo riconduce allo ctonio e dunque all'infero e al velenoso. I serpenti divengono poi

creature portentose e composite, ibride e trasformiste, sottratte alle norme morfologiche della natura dalla cultura greca che venne a configurarle come *terata*, esseri etimologicamente anormali, fuorilegge, eccentrici rispetto al *kosmos* fondato dagli dèi<sup>341</sup>

Già nella mitologia il serpente appare come creatore cosmico e distruttore al contempo e mantiene il proprio *status* ambiguo all'interno della tradizione biblico-cristiana. Tanto che l'ambivalenza è già implicita a livello di genere poiché «il serpente del Paradiso era immaginato e rappresentato come femminile, come il principio seduttore della donna. In virtù di un mutamento semantico, il serpente divenne nell'antichità simbolo della terra, che fu sempre concepita come femminile»<sup>342</sup>. A nostro avviso, queste intuizioni junghiane hanno un riscontro con quanto affermato da Zambrano ne *I beati*, quando, definendo la natura fecondatrice delle radici/serpi, osserverà che «una madre vi è, propriamente, solo quando nasce un corpo nuovo, un corpo volto alla luce che adempie la sua promessa. Una madre c'è solo nell'adempimento di una promessa della vita alla luce»<sup>343</sup>. Nel simbolo della serpe-vita è possibile ravvisarvi alcune formulazioni pertinenti al processo alchemico dato che il serpente, in esso, rappresenta l'atto di trasformazione ma è soprattutto nell'idea di un universo circondato dall'Ouroboros, serpente circolare, che scoviamo il significato vivificante e sacrificale dell'animale. Infatti le più antiche raffigurazioni

---

<sup>341</sup> Leonardo Marchetti, *Archeologia di un segno...*, pp. 47-48.

<sup>342</sup> Carl Gustav Jung, *Opere*, vol. 5, Bollati Boringhieri, Torino 1993, p. 109 e seguenti.

<sup>343</sup> «hay propiamente madre cuando nace un cuerpo nuevo, un cuerpo hacia la luz que cumple su promesa. Sólo hay madre en el cumplimiento de una promesa de la vida a la luz» in María Zambrano, *Los bienaventurados*, p. 19; *I beati*, p. 19.



della Dea Madre «ripropongono la forma uruborica del serpente, quale signore della terra, del profondo e del mondo inferiore»<sup>344</sup>.

L'immagine della serpe in Zambrano compare ad apertura de *I beati*, opera in cui interpreta e lavora su alcuni simboli fondamentali e sulla loro valenza semantica in virtù di quella *razón poética* che lei stessa definisce «“logos sotterraneo” o “logos embrionario”»<sup>345</sup>. Il simbolo è sostanzialmente legato a quello dell'albero, come si evince dal titolo del capitolo, e, traslatamente, alla vita, tanto che notiamo sin dall'*incipit* del primo capitolo un accostamento fonico-semantico dei verbi che pertengono ai movimenti della serpe e della vita:

la vida se arrastra desde el comienzo. Se derrama, tiende a irse más allá, a irse desde la raíz oscura, repitiendo sobre la faz de la tierra – suelo para lo que se yergue sobre ella – el desparramarse de las raíces y su laberinto. La vida, cuanto más se da a crecer, prometida como es al crecimiento, más interpone su cuerpo, el cuerpo que al fin ha logrado, entre su ansia de crecimiento y el espacio que la llama.

sin dall'inizio, la vita si trascina. Si spande, tende ad andarsene oltre, muovendo dalla radice oscura, ripetendo sulla faccia della terra – suolo per ciò che si erge su di essa – lo spargersi delle radici e il loro labirinto. La vita, quanto più si dà a crescere, promessa com'è alla crescita, tanto più interpone il suo corpo, il corpo che alla fine si è procurato, tra la sua ansia di crescere e lo spazio che la chiama.<sup>346</sup>

Si noti sin dalle prime battute la forte analogia che sussiste tra l'immagine della serpe e la vita, nella medesima brama di andare oltre, di trascinarsi al di là dei luoghi deputati, al dispearsi creando vie labirintiche e contemporaneamente nel raccogliersi in uno spazio unico. L'impeto che le spinge a crescere proviene dagli inferi, dai «profondi abissi che circondano il centro e l'immediato sottosuolo, patria delle radici» dove «si trovano i giacimenti d'acqua e della luce coagulata e sepolta»<sup>347</sup>. Acqua e luce adempiono al proprio attributo di *imago vitae*: l'elemento acquatico, come vedremo in modo più approfondito nel prossimo capitolo, veicola la vita, è «sostanza primordiale da cui nascono tutte le forme»<sup>348</sup>, proteiforme, ha qualità metamorfiche e purificatrici. Anche la luce è legata alla nascita e al formarsi della vita. Il serpente, contemporaneamente abitatore del mondo *supero* e di quello

---

<sup>344</sup> *Serpente* in Matilde Morrone Mozzi, *Bestiario. Libro degli animali simbolici in C. G. Jung*, p. 203.

<sup>345</sup> Carlo Ferrucci in María Zambrano, *I beati*, quarta di copertina.

<sup>346</sup> Ivi, p. 17; ivi, p. 17.

<sup>347</sup> «profundos abismos que rodean el centro y lo inmediato subsuelo, patria de las raíces, están los yacimientos del agua y de la luz cuajada y sepultada» in ivi, p. 18; *ibidem*.

<sup>348</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions* (1948), trad. it. di Virginia Vacca, *Trattato di storia delle religioni*, a cura di Pietro Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 1976<sup>1</sup>, 2008, p. 169.

*infero*, ha natura ambivalente, «abitatore ctonio delle grotte [...] vive nel seno della madre terra e condivide con l'archetipo della madre l'aspetto essenziale della sua infera oscurità»<sup>349</sup>. Esso striscia sulla terra ma, anche nelle sue evoluzioni ibride (come i draghi), può farsi abitatore delle acque catactonie, delle grotte, delle paludi fino a divenire, come osserva Leonardo Marchetti, «ipostatici guardiani e custodi, le belluine personificazioni dell'acqua e della terra e della vita dentro di esse»<sup>350</sup>. Ciò conferma una solida connessione tra il serpente e le sorgenti d'acqua, rafforzando così l'ambivalenza tra azione nefanda e proprietà benefiche.

Da queste considerazioni si evince la cieca voluttà della vita che avanza, che si dirama per sovrabbondanza ed è vista da Zambrano a specchio del movimento sinuoso delle radici che strisciano percorrendo una «direzione inedita, la direzione verso l'alto, verso la luce contraria alle radici, che a questo punto già sopportano qualcosa esso pure inedito per loro: un peso»<sup>351</sup>. La specularità tra il movimento delle radici e quello della luce mostra una profonda consonanza con il bacino verbale pertinente al simbolo della serpe tanto da istituire un rapporto metaforico con esso. Le radici e la luce, come la serpe-vita, strisciano e si attorcigliano attratte da vertiginose altezze per poi sprofondare di nuovo negli abissi remoti e ancestrali da cui provengono. Come la serpe che «reca [...] oltre alla luce riflessa, la luce impressa portatrice dello stigma della luce e dell'ombra, luce impressa come macchia, corpo che è insieme la sua ombra, la sua immagine» così la luce torna alla terra, alle viscere da cui è sorta. Quando la superficie terrestre è insufficiente come spazio per la serpe, essa «ritorna nella cavità della grotta iniziale protetta dalla luce e da qualsiasi elemento che non sia lei, torna alla terra, alla terra come tale, al viscere terrestre»<sup>352</sup>.

Alla serpe allora è consentito solo il movimento a spirale, l'attorcigliarsi, avviluppandosi sempre più in alto e il suo opposto, lo sprofondare «come risucchiata da qualche fenditura, da una di quelle crepe attraverso cui la terra mostra di essere

---

<sup>349</sup> Carl Gustav Jung, *Opere*, vol. 9, p. 83.

<sup>350</sup> Leonardo Marchetti, *Archeologia di un segno...*, p. 49.

<sup>351</sup> «dirección inédita repite el reptar de las raíces bajo de luz al seguir la dirección hacia arriba, hacia la luz contraria a las raíces que ahora soportan ya algo también inédito para ellas: un peso» in María Zambrano, *Los bienaventurados*, p. 18; *I beati*, p. 18.

<sup>352</sup> «lleva [...] además de la luz reflejada, la luz impresa portadora del estigma de la luz y de la sombra, luz impresa como mancha, cuerpo que es a la vez su sombra, su imagen», «vuelve al hueco de la cueva inicial defendida de la luz y todo elemento que no sea ella, vuelve a la tierra, a la sola tierra, a la entraña terrestre» in *ivi*, p. 21; *ivi*, p. 20.

insieme avida e madre»<sup>353</sup>. Il movimento a spirale, come abbiamo avuto occasione di individuare precedentemente, interpreta l'andamento della prosa di Zambrano e della poesia di Virgillito. La spirale, che contempla i due movimenti antitetici di innalzamento e inabissamento, è raffigurata dalla terra, *mater terribilis*, che inghiotte nei suoi dirupi, avvallamenti, abissi, ciò che non potrà fare ritorno. Così la serpe

<p>arroja su piel [...] en su ataque de desesperación, de furia contra sí misma, extenuada, escuálida, pues que no le sirve para alcanzar lo que ansía.</p>	<p>getta la sua pelle [...] in un attacco di disperazione, di furia contro se stessa, estenuata, squallida, dato che non le serve per raggiungere ciò cui anela.<sup>354</sup></p>
---	--

L'esuviazione degli òfidi, che in natura rappresenta uno degli eventi più affascinanti del regno animale, consiste nella completa perdita della pelle che si irrigidisce quasi fino a cristallizzarsi e opacizzarsi. Segno di trasformazione e rinnovamento, metaforicamente indica un mutamento radicale. Quali siano le motivazioni recondite di tale avvenimento non è facile stabilirlo, poiché la serpe che cerca «le viscere, radici della terra» potrebbe farlo per «ansia di rinnovarsi o esausta, ormai finita, anela a cancellarsi, a farsi riassorbire»<sup>355</sup>. Questo reinfetamento nel materno sembra piuttosto confermare una sete, un desiderio, un ὄρεξις (*orexis*) della Madre Terra, estinguibile non solo con l'acqua ma anche con la luce. L'astro terrestre dà la vita solo grazie all'agire divino, a quella

<p>chispa de divino fuego ávido de la luz perdida allá en lo hondo. Y que desde allí a fuerza de esforzarse la ha sacudido un día torciéndola sobre sí misma, encorvándola, tendiendo a enroscarse, a ser sierpe ella también buscando beber la luz, ofreciéndole un hueco para guardarla, queriendo encerrar luz dentro de sí en ansia de tener un dentro, unas entrañas para la lluvia de la luz primera a la que en humilde y desesperado modo se adhiere así torcida, como sea, sin recato y sin cuidar de su compostura, al borde del abismo de los espacios, inclinándose ante ellos, retorciéndose en ellos como pobre</p>	<p>scintilla di fuoco divino avido della luce perduta laggiù nel profondo. E che da lì a furia di sforzarsi l'ha scacciata un giorno torcendola su se stessa, curvandola, essa pure tendendo ad avvitarci, a essere serpe, cercando di bere la luce, offrendole una cavità in cui custodirla, desiderando racchiudere luce dentro di sé per l'ansia di avere un dentro, delle viscere per la pioggia della luce primigenia alla quale in modo umile e disperato senza badare alla forma, sul bordo dell'abisso degli spazi inclinandosi dinanzi a essi, ratorcendosi in essi come un povero viscere della luce</p>
---	--

---

<sup>353</sup> «como absorbida por alguna hendidura, por alguna de esas grietas por las que la tierra muestra ser al par ávida y madre» in *ivi*, p. 22; *ivi*, p. 21.

<sup>354</sup> *Ibidem*; *ibidem*.

<sup>355</sup> «las entrañas, raíces de la tierra», «anhelo de renovarse o exhausta, acabada ya, anhela borrarse, embeberse» in *ivi*, p. 23; *ivi*, p. 22.

Zambrano compie un ulteriore passo, ossia quello di creare una sovrapposizione tra il movimento della terra e quello della serpe, istituendo così un'altra metafora: è la terra a farsi serpe poiché si contorce per bere la luce, inabissandosi e inarcandosi fino a esercitare una forza d'attrazione verso la luce. Come la terra anela alla luce così la luce anela alla terra. La fissità che si crea nella luce rimanda all'etimologia della parola greca corrispondente a serpe: la radice di ὄφις è la stessa di ὀφθαλμός (occhio) e dunque legata alla vista e al vedere. Curiosamente anche δράκων (drago, serpente), che deriva dal verbo δέркоμαι (vedere) che condivide la stessa radice (οπ-, οκ-) di ὄφις (serpe). Questa digressione etimologica consente di individuare la capacità del serpente o del drago di “guardare fisso” e dunque di sorvegliare, custodire, stare a guardia di qualcosa. Così come la serpe-vita sigilla la luce nelle viscere. Ma la caduta originaria fa sì che la morte custodisca la vita che «insiste nel riprodursi illimitatamente», conserva in sé il soffio dell'origine. Questa pneumatologia vede la «luce delle viscere [*entrañada*]» come fuoco, respirazione, alito che procede verso la parola»<sup>357</sup>. Anche nella tradizione biblica, ove il serpente è uno degli animali che compare con più frequenza, il celebre ingannatore genesiaco, il diavolo, il maligno è raffigurato come un serpente; ma a specchio di queste numerose attestazioni di natura diabolica, nel Nuovo Testamento esso riacquista la duplice valenza infernale e salvifica ossia divenendo al contempo allegoria di Cristo e del diavolo. Dunque «il serpente personifica l'oscuro, l'abissale, il profondo dell'acqua, la notte, la spelonca; [...] ‘è la cosa più bassa, il diavolo, e la cosa più alta, il Figlio di Dio, Logos, Nous, per la sua natura nouminosa’ [...]»<sup>358</sup>.

Già in un episodio della vita di Mosè veniva prefigurato il crocifisso e l'immagine di Gesù quando il profeta, per salvare gli Israeliti dal veleno dei serpenti, su ordine di Dio, pose un serpente di rame sopra un'asta cosicché chiunque lo guardasse avrebbe avuto salva la vita. Come avverte René Guénon, il bastone con la serpe di rame è

parimenti noto come simbolo di «redenzione», per cui, sotto questo aspetto, il palo sul quale è collocato equivale alla croce e rammenta al tempo stesso l'«albero della

---

<sup>356</sup> Ivi, p. 24; ivi, p. 23.

<sup>357</sup> Ivi, p. 24.

<sup>358</sup> *Serpente* in Matilde Morrone Mozzi, *Bestiario. Libro degli animali simbolici in C. G. Jung*, p. 209.

vita». Di solito però il serpente è associato all'«albero della scienza»; in questo caso però, viene messo in evidenza il suo aspetto malefico stante che, come abbiamo già fatto osservare altrove, anch'esso, al pari di altri simboli, può avere due significati opposti. È importante non confondere il serpente che rappresenta la vita con quello che rappresenta la morte, né il serpente simbolo di Cristo con quello simbolo di Satana (e questo anche quando essi si trovano strettamente uniti come nella curiosa figura dell'«anfesibena», o serpente a due teste); si può dire quindi che la correlazione fra questi due aspetti contrari non è senza somiglianza con quella esistente tra l'«albero della vita» e l'«albero della scienza».<sup>359</sup>

La serpe compare anche nel sogno raccontato da Diotima come unico essere vivente che le fa visita nell'oscurità:

Tuve un sueño. No sé si lo fue, creo que sí. Una sierpe avanzaba hacia mí. No era mala ni traía quizás ninguna gota de veneno. Pero era una serpiente aunque era casi blanca, blanda y muy sufrida, y quería vivir conmigo, y yo temí que ya nadie vendría a visitarme. Un hombre la partió de un tajo en dos, y yo entonces vi su alma, pequeña, débil, blanquecina, que temblaba como alguien que se ha quedado desnudo de repente y estaba triste; nadie se iba a acercar a recogerla.

Ho fatto un sogno; non so se fu un sogno, credo di sì: una serpe avanzava verso di me; non era cattiva, e forse non portava neanche una goccia di veleno. Ma era pur sempre un serpente, benché fosse quasi bianco, tenero, rassegnato. Voleva vivere con me, ma io temevo che nessuno più sarebbe venuto a farmi visita. Un uomo lo partì in due con un piccolo taglio netto, e fu allora che io vidi la sua anima, piccola, debole, bianchiccia; tremava come uno che di punto in bianco resta nudo, ed era triste. Nessuno si sarebbe avvicinato a raccoglierla.<sup>360</sup>

Diotima, guidata dalla pietà, raccolse l'anima della serpe, facendosi alcova per contenerla assieme alle altre anime, pur temendo la contaminazione del suo potere venefico, nel viscere del suo cuore «que se entrega a la muerte, con la esperanza recóndita quizá de volver a nacer»<sup>361</sup>.

---

<sup>359</sup> René Guénon, *Le Symbolisme de la Croix*, Les Editions Véga, Paris 1931; trad. it. a cura di Tullio Maserà, *Il simbolo della croce*, Rusconi, Milano 1973, p. 45.

<sup>360</sup> María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas*, p. 639; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 129.

<sup>361</sup> María Zambrano, *Un descenso a los infiernos*, «La Sísila», n. 3, Sonseca (Toledo), 1995, p. 27. Ora in «Aurora», n. 13, Barcelona 2012, p. 76-81.

#### 4.8.2 Il canto del gallo al sorgere dell'aurora

Prima che il gallo canti tre volte,  
tu mi avrai tradito.

(Lc, XXII, 34 e 61)

Le letture di Guénon ebbero sicuramente un forte impatto sul pensiero di Zambrano. Infatti, oltre ai riferimenti al simbolismo della croce, quando in *Dell'aurora*, sviluppando la propria riflessione sui linguaggi non umani «sacrificati alla parola discontinua»<sup>362</sup>, parlerà del canto degli uccelli, avrà tenuto ben in mente le suggestioni del lavoro di Guénon sui simboli e le sue teorie sul linguaggio degli uccelli tanto da ricordarne l'affermazione che «è compiutamente iniziato solo colui che intende il linguaggio degli uccelli»<sup>363</sup>. Esso si conferma in varie tradizioni come alquanto di misterioso e iniziatico tanto che solo alcuni eletti erano in grado di comprenderlo:

Si legge nel *Corano*: «E Salomone fu l'erede di David; e disse: "O uomini! siamo stati istruiti al linguaggio degli uccelli (ullimna mantiqat-tayri) e colmati di ogni cosa..."» (XXVII, 15). Altrove, si vedono eroi vincitori del drago, come Sigfrido nella leggenda nordica, comprendere subito dopo il linguaggio degli uccelli; e ciò permette di interpretare agevolmente il simbolismo in questione. Infatti, la vittoria sul drago ha per conseguenza immediata la conquista dell'immortalità, raffigurata da qualche oggetto al quale il drago impediva di avvicinarsi; e tale conquista dell'immortalità implica essenzialmente la reintegrazione nel centro dello stato umano, cioè nel punto in cui si stabilisce la comunicazione con gli stati superiori dell'essere. Appunto questa comunicazione viene rappresentata dalla comprensione del linguaggio degli uccelli; e, di fatto, gli uccelli sono presi di frequente come simbolo degli angeli, vale a dire precisamente degli stati superiori.<sup>364</sup>

Guénon compara, sincreticamente, diverse tradizioni, soffermandosi soprattutto sulla tradizione islamica e vedica, le quali, esprimendosi attraverso un registro di formule ritmate, realizzano un'armonia comunicativa con gli stati superiori. Per queste ragioni il critico è convinto di poter ravvisare nella lingua degli uccelli una specularità identitaria con quella degli angeli, nella loro cura del ritmo che consente di comunicare con stati elevati. Una lingua sacra a cui potevano accedere solo coloro

---

<sup>362</sup> «sacrificados a la discontinua palabra» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 140; *Dell'aurora*, p. 103.

<sup>363</sup> «cumplidamente iniciado el que entiende el lenguaje de los pájaros» in *ivi*, p. 137; *ivi*, p. 100.

<sup>364</sup> René Guénon, *Simboli della Scienza sacra*, p. 56.

che vi erano iniziati. Un altro aspetto interessante è ricondurre l'acquisizione di questa capacità di comprendere il linguaggio degli uccelli grazie al cibarsi della carne di serpente o drago, oppure bevendone il sangue. Questo breve *excursus* permette di leggere alcuni passi di *Dell'aurora* in virtù di un tracciato mistico che emerge con forza, confermato dal ritmo di una scrittura che germina silenziosamente, a specchio di una rivelazione aurorale. Quando l'Aurora appare, nuova ogni giorno, esige che ci siano nuovi sensi, che «sembrano abitare [...] in quel vuoto in cui si intrecciano suono e silenzio, luce e oscurità»<sup>365</sup>. Zambrano torna sulla metafora della danza ma anche del suono, del canto, della voce; sono gli uccelli a evocare la luce con il loro canto sin dai tempi della creazione. Ma Zambrano specifica che è «il cantico di tutte le creature, anche di quelle che non sanno cantare» a sprigionare «musica, poesia [...] danza o inno, misterioso e inaudibile, di tutta la creazione, qui e ora»<sup>366</sup>. Sono gli uccelli, con il loro gorgheggiare all'Aurora a essere la sua corolla:

corola y corona, en movimiento incalzable, irrepresentable, que, según nos dice le leyenda, se dio también en torno a la cabeza del sacrificado, blancas golondrinas que girando, al par se enlutaran de dolor, dando así la adhesión intangible del mundo animal, al lado, en lo alto de la cruz, al pie de la cual estaba como aves, la indeleble tríada de la palabra del amor y de suprema revelación, de la Asunción y de la ascunción del amor terrestre

corolla o corona, in un movimento inafferrabile e irraffigurabile, come quello che, secondo la leggenda, si generò anche attorno alla testa del sacrificato: bianche rondini che volteggiando si oscurarono di dolore, offrendo così l'intangibile adesione del mondo animale al fianco della croce, in alto, mentre ai piedi, come grandi uccelli, c'era la triade indelebile della parola d'amore e della sua suprema rivelazione, della Assunzione e dell'assunzione dell'amore terreno<sup>367</sup>

Tra tutte le specie di uccelli, nel testo di Zambrano compare il gallo, simbolo polivalente anch'esso, incarnazione della forza e della regalità in molte religioni e tradizioni folkloristiche. Simbolo di saggezza, del fuoco e del sole ma la valenza che a noi interessa maggiormente è quella che viene ad assumere nella tradizione cristiana, dove è emblema di Cristo e ha una funzione profetica. Nel *Libro di Giobbe* (38, 36) Dio conferisce al gallo la prerogativa dell'intelligenza e in virtù di essa, il dono della preveggenza. Questo è il tratto che emerge in *Dell'aurora*, dove il gallo

---

<sup>365</sup> «que parecen habitar, aunque hasta ahora no se haya constatado, en ese vacío en el que se entrecruzan sonido y silencio, luz y oscuridad» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 140; in *Dell'aurora*, p. 103.

<sup>366</sup> «música, poesía [...] danza o himno misterioso e inaudible de toda la creación, aquí y ahora» *ibidem; ibidem*.

<sup>367</sup> *ivi*, p. 141; *ivi*, p.104.

rompe il silenzio notturno, «anticipando intempestivamente la nascita dell'Aurora»<sup>368</sup>. Il suo canto irrompe nella notte e apre «il cammino a chi sembra non averne uno o averlo perduto, perché apra il destino, perché apra, comunque, qualcosa. E forse, nell'aprire, chiude anche – se gli è concesso – altri destini»<sup>369</sup>. L'azione circolare a cui adempie, l'aprire e il chiudere, gli conferisce un ruolo liminare, che rimanda in un certo senso anche alla valenza di custode e vigilatore:

la sua collocazione sulla cima dei templi può evocare la supremazia dello spirito nella vita umana, l'origine celeste dell'illuminazione salvatrice, la vigilanza dell'anima attenta a percepire – al finire delle tenebre notturne – i primi bagliori dello spirito che s'innalza.<sup>370</sup>

Il gallo annuncia l'aurora, il nuovo giorno nascente, specularmente all'immagine di Cristo-Messia che reca con sé luce di resurrezione. Anche nell'atto sacrificale ci sono delle analogie: come Cristo è vittima sacrificale, così il gallo diviene animale d'espiazione. Zambrano ricorda il gallo che Socrate, nel momento del suicidio, fece sacrificare a Esculapio, dio guaritore, figlio di Apollo e «indubbiamente, si può vedere qui il ruolo di psicopompo attribuito al gallo, che annunciava – e conduceva – l'anima del defunto nell'altro mondo, dove essa apriva gli occhi a una nuova luce, ovvero a una nuova nascita»<sup>371</sup>. Notiamo come permanga il nesso tra la luce e il gallo così come il suo carattere sacrificale; in *Dell'aurora* è soprattutto la valenza profetica ad essere messa a fuoco poiché

si alguien le movió fue la historia inexorable que habría de venir, la historia y que, al par, la anuncia. Pues que aquella pasión, destinada a salvar la vida, ha sido captada para mantener una historia, la historia misma. El canto del gallo rompe y abre, decisivamente, las puertas, el camino de la historia. Su canto intempestivo en medio de la noche, producto de un error, de un imperdonable error, revela un terrible mandato, que la hace ser portavoz de una precipitada y fallida Aurora.

se qualcosa lo sollecitò fu la storia inesorabile che doveva avvenire, la storia di una Passione che dovrebbe liberarci della storia ma che al tempo stesso la annuncia. Perché quella passione, destinata a salvare la vita, è stata captata per mantenere una storia, la storia stessa. Il canto del gallo irrompe e spalanca in modo decisivo, le porte e il cammino della storia. Quel suo canto intempestivo nel mezzo della notte, frutto di un errore, di un errore imperdonabile, rivela un mandato terribile che ne fa il portavoce di una Aurora precipitata e fallita.<sup>372</sup>

---

<sup>368</sup> «adelantando intempestivamente el nacimiento de la aurora» ivi, p. 174; ivi, p. 130.

<sup>369</sup> «camino al que parece no tenerlo, o haberlo perdido, pare que abra el destino, siempre para que abra algo. Y al abrir, quizá cierre también, si le dejan, otros destinos» ivi, p. 174; ivi, pp. 130-131.

<sup>370</sup> *Gallo* in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, p. 483.

<sup>371</sup> Ivi, p. 482.

<sup>372</sup> María Zambrano, *De la aurora*, p. 175; *Dell'aurora*, p. 131.



Il gallo inaugura una storia, ma lo farà a discapito di un sacrificio e di un tradimento, interrompendo la vita. Ma quella stessa storia verrà sospesa a sua volta al sorgere di una nuova alba ma «non sarà concesso, a questa storia nuova, aurorale, di nascere. Ma pur senza compiersi essa seguirà l’Aurora, rischiando, nel seno della storia, storie inedite, e forse la storia promessa che ci liberi dalla storia»<sup>373</sup>.

#### 4.9 L’aurora come guida

Ci sono figure che  
innamorano e solo quelle  
innamorano.

(María Zambrano, *Verso  
un sapere dell’anima*)

Quasi ad apertura del proprio libro, Zambrano interpreta la figura emblematica dell’aurora come una guida, intendendo per questa «l’apparizione di qualcosa, un evento, una presenza che liberi il soggetto da sé, dalla situazione in cui è rigidamente intrappolato in una ignoranza divenuta immobilità»<sup>374</sup>. Zambrano dichiara sin da subito la portata epistemologica dell’aurora poiché, sebbene essa si distanzi dalle cristallizzazioni propriamente filosofiche, appartiene al mondo del conoscibile. Esprime pertanto la necessità di rivalutare, riconsiderare e comprendere l’aurora in qualità di φύσις (*physis*), termine appartenente al linguaggio dei sacri misteri e indicava «la cosa più sacra, quella che non avrebbe mai dovuto essere alterata, quello che in termini kantiani si chiamerebbe il dato»<sup>375</sup> e dunque di matrice e origine del cosmo. L’aurora esige la trascendenza e, afferma Zambrano,

---

<sup>373</sup> Ivi, pp. 131-132.

<sup>374</sup> «la aparición de algo, un suceso, una presencia que saca al sujeto de sí, de la situación en que estrictamente está apresando en una ignorancia que es inmovilidad» in ivi, p. 50; ivi, p. 30.

<sup>375</sup> «lo más sagrado, lo que no debería haberse alterado nunca, lo que en términos kantianos se diría lo dado» in ivi, p. 54; ivi, p. 34.

conocerse es trascenderse. Fluir en el interior del ser. Qué inmensa soledad la del que no ha contemplado, ni siquiera por una sola vez, la Aurora: aunque se le diera al encontrarse en la luz, en la inmensidad de la luz en toda su pureza, qué inmensa soledad sin aurora, qué desorientación. Qué privación del propio ser en cualquiera de los múltiples mundos, pues que se trata de un encontrarse sin sentirse viendo y hasta pensando, si esto fuera posible, desprovisto del sentir originario.

conoscersi è trascendersi. Fluire nell'interiorità dell'essere. Che immensa solitudine quella di chi non ha contemplato, anche solo per una volta, l'Aurora! Gli fosse anche concesso di trovarsi nella luce, nella immensità della luce in tutta la sua purezza, che immensa solitudine senza Aurora, che disorientamento! In qualsiasi mondo si trovi, in uno qualsiasi dei molteplici mondi, che privazione del proprio essere! Poiché sarebbe un trovarsi senza sentirsi vedere, senza sentirsi pensare persino, se questo fosse possibile: sprovvisto del sentire originario.<sup>376</sup>

La filosofia di María Zambrano, come abbiamo puntualizzato a più riprese, si concretizza in una ricerca del sentire originario che si avvale della metafora della luce per definire il significato stesso dell'esistenza. La luce per Zambrano è pienezza dell'essere e si manifesta in una tensione verso l'origine di cui l'uomo ha nostalgia e ricordo. A tal proposito Teresa Russo osserva che «el recuerdo de un origen, que el hombre lleva siempre consigo, es búsqueda de la luz, tensión hacia la trascendencia, aspiración a ser más allá y a ser de manera más plena»<sup>377</sup>. La tensione verso la trascendenza necessita di una guida, dell'aurora per giungere all'origine. L'aurora è guida «anche perché è radice, fiore, albero, anima del sentire originario»<sup>378</sup> e questo repertorio di immagini simboliche concorre a definirne la natura vitale. Nasce da uno sguardo e da una attenzione ineludibile e tale attenzione è «di per sé fonte di conoscenza, sebbene questa conoscenza venga considerata incompleta e soprattutto infondata, non all'altezza della ragione». Per questo, confessa Zambrano, è necessaria la formulazione di una nuova ragione, la *razón poética*. Zambrano sviluppa l'idea di una attenzione illimitata che è anche visione poetica e può essere considerata analoga «al bordo della luce, quel bordo di cui la luce stessa trema anche quando riesce a depositarsi sulla terra, che a sua volta, pur essendo piana, si incava, cercando di farsi nido, coppa; pronta a fondersi se è montagna, e a fondersi o

---

<sup>376</sup> Ivi, pp. 50-51; ivi, pp. 30-31.

<sup>377</sup> María Teresa Russo, *Trascendencia y transparencia: la metáfora de la luz en el pensamiento de María Zambrano*, trad. di Carmen Revilla, «Aurora: papeles del seminario María Zambrano», n. 4, 2002, p. 114.

<sup>378</sup> «también porque es raíz, flor, árbol, alma del sentir originario» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 51; *Dell'aurora*, p. 31.

dissolversi se è mare»<sup>379</sup>. Anche se non citata esplicitamente, la lettura del saggio di Cristina Campo esercitò una potente fascinazione sul pensiero di Zambrano, saggio che essa stessa tradusse in spagnolo, *Attenzione e poesia*<sup>380</sup>. Campo definisce l'attenzione come unica via, «solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero»<sup>381</sup> e su di essa trova fondamento la poesia in virtù del potenziale semantico della parola. L'attenzione è allora «la forma più legittima, assoluta d'immaginazione»<sup>382</sup>. Anche per Zambrano l'importanza dell'attenzione ha valore fondativo poiché legata alla metafora luminosa. Nel saggio *La atención* (1964) leggiamo che

la atención es un campo de claridad, de iluminación. Es una tensión, un esfuerzo y como es natural, una fuente, quizás la más considerable de la fatiga. Este campo de claridad se produce por el interés que la persona siente por uno o por otro aspecto del inagotable, inmenso, ilimitado campo de la realidad, llamando realidad a toda presencia, aunque sea una imagen o un pensamiento. La atención es la luz que se desprende [de] una íntima combustión. La vida es ante todo y desde su origen hasta el final una combustión incesante, tanto física como psíquica, como del mismo pensamiento. Y a lo menos en el ser humano esta combustión se transforma en claridad, en luminosidad.<sup>383</sup>

L'attenzione è dunque una forma di chiarezza e una tensione ma non opera esclusivamente per far sì che l'Aurora della ragione abbia luogo. Per Zambrano l'azione dell'attenzione deve essere coadiuvata e sostenuta da una forza analoga, quella della ragione che dovrebbe operare avvalendosi del *modus operandi* della luce ovvero «insinuandosi nei luoghi e nelle porosità invisibili, circuendo le tenebre per penetrarvi come una serpe»<sup>384</sup>. Il ricorso al simbolo della serpe si rende necessario per specificare non soltanto l'azione strisciante, come visivamente siamo

---

<sup>379</sup> «aun a solas, es fuente de conocimiento, si bien este conocimiento sea considerado incompleto y sobre todo infundamentable, no a la altura de la razón», «del borde de la luz, ese borde en que tiembla ella, la misma luz, aunque llegue a posarse sobre la tierra que se ahueca aunque sea llana, buscando hacerse nido, copa, que está a punto de fundirse, si es montaña, y a punto de fundirse o desaparecer, si es mar» *ibidem; ibidem*.

<sup>380</sup> *Attenzione e poesia* in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, cit. La traduzione di María Zambrano fu pubblicata nel luglio-agosto del 1961 sulla rivista «Sur», n. 271, pp. 38-41 con il titolo *Atención y poesía*, ora presente in «Aurora», n. 11, 2010, pp. 117-119.

<sup>381</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>382</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>383</sup> María Zambrano, *La atención*, «Semana», noviembre 1964 ora in «Aurora», p. 111.

<sup>384</sup> «deslizándose por lugares y poros invisibles; y en cuanto a las tinieblas, rodeándolas, penetrando en ellas como la sierpe» María Zambrano, *De la aurora*, p. 52; *Dell'aurora*, pp. 31-32.

portati a immaginare, ma è la capacità che l'animale in questione ha di insinuarsi in un regno oscuro e lì attuare

modo de atender que embarga y posee al sujeto en el que anida, tal como el amor, y como el mismísimo amor es escala, peligrosa por invisible casi siempre, que ha de recorrerse hasta el final para llegar a la razón, a ser movida por ella, siendo al mismo tiempo lo que toda pasividad anhela, servir sin dejar de ser.

un modo di attendere che rapisce e possiede il soggetto in cui annida, come fa l'amore, e che come l'amore medesimo è una scala pericolosa, perché quasi sempre invisibile; una scala che deve essere percorsa fino alla fine per arrivare alla ragione, a essere mossa dalla ragione, pur mantenendo la condizione cui aspira ogni passività: servire senza cessare di essere.<sup>385</sup>

Non ci addentreremo sul valore della passività, già analizzato nella prima parte della tesi, ma ricordiamo anche qui l'estremo valore che assume la totale passività nel macrotesto zambrano poiché essa non è «un semplice starsene inattivo o un semplice non essere, ché non essendo ancora, la passività ha azione, si manifesta. [...] è agente; non è muta né invisibile; ha carattere positivo, si muove»<sup>386</sup>.

Tornando all'aurora e alla sua caratteristica di guida, essa è per Zambrano *physis* della *razón poética* e in quanto tale assume funzione creatrice e rivelatrice. Questo dato presuppone allora l'adempimento epistemologico da parte dell'aurora, nonostante la percezione della sua discontinuità, il suo costante perdersi, occultarsi per poi essere vita da una inevitabile coazione a ripetere. In *Verso un sapere dell'anima* Zambrano definisce il genere letterario della Guida, diffuso nella Spagna dell'età media, il quale, insieme al genere della Confessione apporta una vitalità e un'esattezza conoscitiva estranea all'ormai sterile trattazione sistematica:

de los generos literarios de otras horas, las Guías muestran una modalidad esencial, que corre paralela y complementaria con otro género más actual, las Confesiones. La literatura española, vacía de las segundas, es rica en las primeras, hasta el punto de ofrecer Guías que no llevan ese nombre. Las dos aparecen como reverso de los Sistemas de filosofía [...]. Los Sistemas no tienen destinatario. Las Guías y las Confesiones

tra i generi letterari d'altri tempi le Guide mostrano una modalità essenziale, parallela e complementare a un altro genere più attuale, le Confessioni. La letteratura spagnola, priva delle seconde, è ricca invece delle prime, al punto di offrire Guide che pur non portano tale denominazione. Entrambe appaiono come il rovescio dei Sistemi filosofici [...]. I Sistemi non hanno destinatario. Le Guide e le Confessioni

---

<sup>385</sup> *Ibidem*; *ivi*, p. 32.

<sup>386</sup> «un simple estar inactivo o un simple no ser; que al no ser todavía, la pasividad tiene acción, se manifiesta. [...] es actuante; no es muda ni invisible; tiene carácter positivo, se mueve» in María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, p. 12; *I sogni e il tempo*, p. 15.

muestran un extremo de la existencia subjetiva en el acto de escribir. La Confesión es el descubrimiento de quien escribe, mientras la «Guía» está por completo polarizada al que la lee, es como una carta.

mostrano il punto estremo dell'esistenza soggettiva nell'atto di scrivere. La Confessione è la scoperta di chi scrive, mentre la Guida è proiettata completamente verso chi legge; è come una lettera.<sup>387</sup>

Un genere che permette di raggiungere la vera conoscenza e dunque segna un cammino da percorrere mentre l'Aurora, pur essendo guida, non predefinisce la meta da raggiungere ma rappresenta «il luogo stesso»<sup>388</sup>.

#### 4.10 La rivelazione dei *claros del bosque*

Carissima María,  
[...] Spero tu stia bene, scrivendo come sempre e seguendo quei *Chiari del bosco*. Meraviglioso pellegrinaggio verso la luce, la diafanità e lo splendore manifesto e occulto di cui molti, come me, hanno bisogno ogni giorno. Così ogni giorno leggo un paragrafo, o meglio lo rileggo, e ti sono immensamente grata del fatto che ci sia tu all'interno di quelle parole e nel culto della lingua spagnola pensante.

(Lettera di Reyna Rivas a María Zambrano, Caracas, 22 aprile 1980)

In *A modo de autobiografía* María Zambrano racconta la genesi di una delle sue opere più importanti e che è divenuto un testo cardine per la sua ricerca filosofica:

*Claros del bosque* está escrito, al parecer, con mucha despreocupación y con mucha inspiración; en realidad, sentía la inspiración; pero es un libro, al par, muy pensado. Ya sabía yo entonces de la existencia de la razón poética, y así, no me conformé cuando, en un momento muy dramático, la muerte de mi hermana, me

Poi *Chiari del bosco*: è un libro scritto apparentemente con molta leggerezza, con molta ispirazione, e in realtà io sentivo l'ispirazione, ma è insieme un libro molto pensato. Sapevo già, all'epoca, dell'esistenza della ragione poetica, e così non mi rassegnai quando, in un momento molto drammatico, la morte di mia sorella,

<sup>387</sup> María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, pp. 77-78; *Verso un sapere dell'anima*, p. 59.

<sup>388</sup> «el lugar mismo» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 56; *Dell'aurora*, p. 36.

marché a Roma; y en Roma me puse a escribir *Notas de un método*, libro que tengo aún en el telar y que no acabo de escribir. Al volver al campo, allí donde he sido tan feliz y tan entremezclada con la naturaleza, salió *Claros del bosque*, cuyo título, en parte, lo debo a mi hermana que me decía: «Tiene que ser algo del bosque». Y yo le contestaba: «Pero voces no pueden ser». Hasta que ya, después de muerta ella, salió el título *Claros del bosque*.

me ne andai a Roma e a Roma mi misi a scrivere *Note di un metodo*, libro che ho ancora in cantiere e non mi risolvo a concludere. E al ritorno in campagna, là dove ero stata tanto felice e a contatto con la natura, venne fuori *Chiari del bosco*, titolo che devo in parte a mia sorella che mi diceva: “Deve essere qualcosa del bosco” e io di rimando “Però non possono essere voci”; finché, dopo la sua morte, emerse il titolo *Chiari del bosco*.<sup>389</sup>

Come vediamo, anche questo testo è germinato attorno a un embrione di luce difficile da definire. Non si tratta di un percorso euristico bensì di un’ispirazione, seppur sostenuta da un complesso lavoro meditativo come confermano le confessioni all’amica Reyna Rivas, alla quale racconta che la gestazione di questo libro aveva condotto a un duplice parto:

[...] sopravvivendo, la vita continua con tutti i suoi aspetti oscuri, conflittuali e splendenti. Tutto insieme. Ero estenuata per “Hora de España” e senza respirare sono tornata ad entrare nel libro, dentro il libro che allora si intitolava *Note di un metodo*. E non riuscivo a gestire la situazione fino a quando ho scoperto che erano due libri, quello che si intitolava così e *Chiari del bosco*, titolo che era il mio proposito originario. Ho optato per quest’ultimo perché si avvicinava di più a quello che Araceli mi aveva chiesto di fare (e il libro è un omaggio per lei).<sup>390</sup>

In più occasioni Zambrano ribadisce il destinatario e nume tutelare dell’opera, la sorella Araceli, la sua Antigone, la quale suggerì anche il titolo, entrambe probabilmente ispirate dalle passeggiate fatte nel bosco nei pressi della loro casa a La Pièce. La traduzione italiana attribuisce al termine *claros* il corrispettivo *chiari* e non *radure* come imporrebbe il successivo complemento di specificazione. Solo la prima traduzione – spiega nella postfazione Carlo Ferrucci – «riflette anche in italiano l’intenzione della pensatrice andalusa di nominare non semplicemente uno spazio, ma anche una particolare forma di luminosità»<sup>391</sup>.

L’approccio metodologico adottato da Zambrano esula dalle convenzionali strutture del trattato filosofico poiché ispirato a quel sentire originario che emerge

---

<sup>389</sup> María Zambrano, *A modo de autobiografía* in *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, p. 721; *Quasi un’autobiografía*, pp. 129-130.

<sup>390</sup> María Zambrano, Reyna Rivas, *Dalla mia notte oscura*, pp. 205-206.

<sup>391</sup> María Zambrano, *Chiari del bosco*, p. 166.

alla luce attraverso la ragione poetica. I *Chiari del bosco* nascono goccia a goccia proprio come i testi che andranno a comporre *Dell'aurora*, coevi ad essi in uno stato di «obbedienza alla luce», nella contemplazione di «stanze che la luce crea o fa per noi, si aprono in noi per entrare. Camere che si susseguono una dopo l'altra lentamente riuscendo a respirare, limiti nati dalla luce stessa senza imposizione»<sup>392</sup>. Il cammino di luce che si apre nel bosco assume un valore iniziatico e mistico (una mistica chiara come quella di Juan de la Cruz). Già dal celebre *incipit* dell'opera si evince il metodo poetico di Zambrano e la conferma di una natura luminosa della sua filosofia. La struttura formale del testo appare come un ricettacolo di indicazioni su come affrontare l'incontro con uno di questi luoghi privilegiati, come una sorta di educazione alla luce e al buio, che non rappresentano qui due polarità distinte ma sono entrambe la matrice generativa del testo. Alcuni critici hanno visto in *Chiari del bosco* un genere letterario che è quello della guida spirituale sulla falsa riga delle opere di Miguel de Molinos o di Maimónides e in fondo lo è se consideriamo l'insistenza di Zambrano sul definire il metodo come un «incipit vita nova»<sup>393</sup> e lo è per ogni coscienza lucida e feconda. Non manca però di marcare le divergenze con la *clarté* cartesiana poiché nella propria opera e nel metodo che va componendosi non si trova una mappa definita, al contrario «ciò che si intuisce, si intravede o si è sul punto di vedere, si dà qui nella discontinuità. Ciò che si presenta all'improvviso di accende e svanisce o cessa. Ma non per questo passa semplicemente senza lasciare traccia»<sup>394</sup>. Entrare nel chiaro del bosco significa accettare il rischio della perdita di sé, l'abbandono alla nudità totale.

Come nota Pier Aldo Rovatti in un saggio dedicato all'attacco del libro, sono proprio le primissime battute a confermare *Chiari del bosco* un «libro dell'entrata, del *come* si entra e *dove*, scritto dopo una lunga traversata che è giusto chiamare un'esperienza dell'esilio, agita e pensata, fatta diventare 'vera'»<sup>395</sup>. Non si tratterebbe, per il critico, di un inizio ma di un ingresso nel pensiero che si protrae

---

<sup>392</sup> «Obedecer a la luz [...] aposentos que la luz crea o nos hace se abran en nosotros para entrar Cámaras que se siguen una a otra pausadamente dándose a respirar, límites nacidos de ella misma sin imposición» in *Domingo 12 de agosto*, 79 in María Zambrano, Edison Simons, *Correspondencia*, p. 95; *Lettera a Edison Simons: Domenica 12 agosto 1979* in María Zambrano, Edison Simons, *La nostra patria segreta*, p. 91.

<sup>393</sup> «incipit vita nova» in María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 125; *Chiari del bosco*, p. 15.

<sup>394</sup> «lo que se vislumbra, se entrevé o está a punto de verse, y aun lo que llega a verse, se da aquí en la discontinuidad. Lo que se presenta de inmediato se enciende y se desvanece o cesa. Mas no por ello pasa simplemente sin dejar huella» in *ivi*, p. 124; *ibidem*.

<sup>395</sup> Pier Aldo Rovatti, *L'incipit di María Zambrano*, «aut aut», n. 279, maggio-giugno 1997, p. 55.

sino alla fine. Anche Massimo Cacciari, tra i primi estimatori dell'opera di María Zambrano in Italia, a parlare di un libro che «inizia col viaggio di Ulisse e con la voce di Orfeo»<sup>396</sup> esplicando, più o meno volontariamente, una suggestione di Zambrano quando all'amico Simons confida che «il senso del limite» si manifesta «tra quei greci (Delfi, manifestamente dove l'udire e il vedere si coniugano)»<sup>397</sup>. Potrebbe allora essere questa una chiave di lettura, ovvero considerare il chiaro del bosco non solo come qualcosa che pertiene alla vista ma anche all'ascolto, e dunque in qualità di un *nondove* e

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz. Y se la obedece; luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese sólo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos.

il chiaro del bosco è un centro nel quale non sempre è possibile entrare; lo si osserva dal limite e la comparsa di alcune impronte di animali non aiuta a compiere tale passo. È un altro regno che un'anima abita e custodisce. Qualche uccello richiama l'attenzione, invitando ad avanzare fin dove indica la sua voce. E le si dà ascolto. Poi non si incontra nulla, nulla che non sia un luogo intatto che sembra essersi aperto solo in quell'istante e che mai più si darà così. Non bisogna cercarlo. Non bisogna cercare. È la lezione immediata dei chiari del bosco: non bisogna andare a cercarli e nemmeno cercare nulla da loro.<sup>398</sup>

Seguendo le osservazioni di Rovatti, che analizza questo passo per tappe, vedremo come egli avvalorò maggiormente l'idea di una “non ricerca” e focalizzò l'attenzione su come questo procedimento epistemologico sia strettamente connesso alle considerazioni di Heidegger, il quale definisce l'ἀλήθεια, ovvero la rivelazione di ciò che è occulto, con l'immagine del chiaro del bosco<sup>399</sup>. Il monito del “non cercare”, reiterato nel breve spazio di poche righe, fa supporre che l'improvvisa ispirazione da cui è stata colta la filosofa sia supportata da un evidente ricettacolo di consonanze con altri percorsi filosofici e che persino il tracciato mistico sia insufficiente per definire questa esperienza. Anche Rovatti ricorda la presa di distanza dall'etichetta di misticismo da parte di Zambrano ma è pur vero, a nostro

---

<sup>396</sup> María Zambrano, *Chiari del bosco*, quarta di copertina.

<sup>397</sup> Lettera a Edison Simons: Domenica 12 agosto 1979 in María Zambrano, Edison Simons, *La nostra patria segreta*, p. 91.

<sup>398</sup> María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 121; *Chiari del bosco*, p. 11.

<sup>399</sup> Cfr. paragrafi successivi per l'approfondimento sul rapporto tra i *chiari del bosco* di María Zambrano e la *Lichtung* heideggeriana.



avviso, che la filigrana simbolica sottesa ai *Chiari del bosco* sia inevitabilmente riconducibile a una visione mistica. L'anima che si addentra nel chiaro del bosco è assimilabile a quella del *Cantico dei Cantici* o al *Cantico spirituale* di San Giovanni della Croce. Un'anima già consapevole di perdersi e in cerca di quell'Unico che si lascia solo *intra-vedere* e *intra-sentire*. Proprio il sintagma “non cercare” tradisce il desiderio di trovare poiché l'anima è consapevole di essere lei stessa l'oggetto da cercare. Abbiamo già visto in altre opere di Zambrano l'inscindibilità tra luce e ombra e che la luminosità accecante provoca una pericolosa e invalidante cecità. La penombra, la luce aurorale, i *claros* sono le manifestazioni dell'autentica circolazione della luce. Come l'aurora, anche i chiari mostrano la propria natura intermittente, balbettante, poiché

el temblor es irisación de la luz que no deja de descender y de curvarse en todo recoveco oscuro, que se insinúa así, ya que directamente no puede sin violencia arrolladora permitirse entrar en nuestro último rincón de defensa.

il tremolio è iridescenza della luce che non cessa di discendere e di curvarsi in ogni anfratto oscuro, che si insinua così giacché di entrare direttamente dove più recondite sono le nostre difese può permetterselo solo ricorrendo a una violenza travolgente.<sup>400</sup>

I chiari del bosco non sono soltanto un luogo ma rappresentano anche un istante privilegiato – quindi hanno una valenza temporale – in cui luce e oscurità si raccolgono; in essi «nascosto e [...] accessibile» si mostra «il tremolio dello specchio, e in esso l'annuncio e l'esito della pienezza che non giunse a darsi [...]. Il chiaro si mostra ora come specchio che trema, chiarezza palpitante che appena lascia comporsi qualcosa che insieme si scompone»<sup>401</sup>. Il linguaggio adottato da Zambrano, pur mirando alla semplice nudità, si confà all'apparato ossimorico e antitetico, uno dei *topoi* del linguaggio mistico, per enunciare il mistero della rivelazione che si dà nel nulla e nel vuoto del chiaro del bosco. Il nulla e il vuoto si presentano all'uomo come risposta alla propria *quête* poiché – afferma Zambrano – sembra che essi «debbero essere presenti o latenti di continuo nella vita umana»<sup>402</sup>.

Per contrastare l'azione divoratrice del nulla o del vuoto, l'unica strada da intraprendere è quella di «farli in se stesso, [...] almeno trattenersi, rimanere in

<sup>400</sup> María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 123; *Chiari del bosco*, p. 13.

<sup>401</sup> «el temblor del espejo, y en él, el anuncio y el final de la plenitud que no llegó a darse [...]. Se muestra ahora el claro como espejo que tiembla, claridad aleteante que apenas deja dibujarse algo que alpar se desdibuja» *ibidem*; *ibidem*.

<sup>402</sup> «hayan de estar presentes o latentes de continuo en la vida humana» in *ivi*, p.122; *ivi*, p.12.

sospeso, nel negativo dell'estasi». Ed è proprio la paura dell'estasi che «assale al cospetto della chiarezza vivente» e «fa fuggire dal chiaro del bosco il suo visitatore» che in tal senso diviene un intruso. Fare vuoto dentro sé significa pertanto diventare «poroso, bucato» e l'io stesso diventa «buco, caverna, o “sepoltura” come dice Zambrano»<sup>403</sup> ma anche alcova e nido in cui la bellezza della luce va ad insediarsi, l'io diviene, πόρος, vuoto in cui sperimenta l'esercizio del silenzio. Affermare questo non significa la tendenza a chiudersi in sé, valorizzare il «solipsismo che aspira a un grumo chiuso di purezza: è una scommessa di porosità»<sup>404</sup>. È nel silenzio che entrano la voce e il canto ancestrale della parola perduta, «non si sa bene se dentro o fuori, perché si ascoltano dal didentro. E si va fuori anche ad ascoltarle, si va fuori di sé. E fra dentro e fuori l'intero animo rimane sospeso»<sup>405</sup>. Sperimentare il vuoto e il silenzio è qui considerato come chiave di volta per accedere all'essere. Se per Hegel pensiero ed Essere si uniscono nel Logos, per Heidegger questa unione avviene nel silenzio. Per Zambrano allora il silenzio che ha luogo nel chiaro del bosco consente all'io di ritrovarsi in una unità che aveva perduto.

Il gioco di visione e nascondimento, di ἀλήθεια e ψεῦδος (verità e menzogna), è uno dei nodi cruciali indagati dal pensiero filosofico di Heidegger a cui Zambrano fa riferimento pur compiendo un passo ulteriore rispetto ai postulati del filosofo tedesco. Per il pensiero presocratico, ammirato da Heidegger, la verità è un qualcosa che taglia fuori ciò che è nascosto, messo da parte. Ma il filosofo tedesco parla di *Lichtung* come di una disvelatezza che sta per accadere, un'apertura, uno slargo luminoso. Nei *Seminari di Zollikon* il pensatore tedesco delinea una configurazione di tale immagine, la quale diviene, dopo la cosiddetta “svolta”, una chiave di lettura per tutti i suoi testi. Il lemma *Lichtung*, difficilmente traducibile in italiano, più che con il campo semantico della *Licht* (luce) entra in relazione con quello dell'aggettivo *leicht* (leggero). Rispondendo a un interlocutore dei suoi seminari, Heidegger evidenzia un altro nodo essenziale della propria διάνοια ovvero la convinzione della non necessità della luce quanto piuttosto del bisogno di accedere a uno slargo poiché una radura (*Waldlichtung*) ha luogo anche quando è buio e dunque è la luce stessa a presupporre lo slargo. Questo è un punto fondamentale, che in un certo senso può

---

<sup>403</sup> Pier Aldo Rovatti, *L'incipit di María Zambrano*, «aut aut», n. 279, maggio-giugno 1997, p. 59.

<sup>404</sup> *Ibidem*.

<sup>405</sup> «no se sabe bien si dentro o fuera, pues que se escuchan desde adentro. Y se sale también a escucharlas, se sale de sí. Y entre dentro y fuera el ánimo entero queda suspendido» in María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 179; *Chiari del bosco*, p. 72.

fornire un grimaldello per penetrare nel *claro* di Zambrano. Pur certi delle letture zambraniane dei testi di Heidegger, non è possibile stabilire quanto sia reale la contaminazione tra i due pensieri. Come ha avuto modo di osservare Massimo Cacciari, «il riferimento a Heidegger» risulta «costitutivo del *linguaggio* stesso della Zambrano» e riguarda «il suo stesso “luogo”, e cioè il pensiero del “claro”. Attraverso il pensiero del “claro” la Zambrano medita-critica la tradizione metafisica e, nel suo stesso ambito, lo stesso Heidegger»<sup>406</sup>. Non entriamo nel merito di questo aspetto, ciò che ci interessa è comunque evidenziare le convergenze e le divergenze delle due metafore. La radura dunque assurge a ruolo *princeps* di configurazione dell’aperto, dell’esser aperto, che potrebbe richiamare alla mente i versi dell’elegia rilkiana ove l’Aperto si affaccia «fuori del tempo, nello spazio immenso»:

Mit allen Augen sieht die Kreatur  
das Offene. Nur unsre Augen sind  
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt  
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.  
Was draußen ist, wir wissens aus des Tiers  
Antlitz allein; denn schon das frühe Kind  
wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts  
Gestaltung sehe, nicht das Offne, das  
im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.  
Ihn sehen wir allein; das freie Tier  
hat seinen Untergang stets hinter sich  
und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts  
in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen.  
Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,  
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen  
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt  
und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine,  
Unüberwachte, das man atmet und  
unendlich weiß und nicht begehrt. Als Kind  
verliert sich eins im Stilln an dies und wird  
gerüttelt. Oder jener stirbt und ists.  
Denn nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr  
und starrt hinaus, vielleicht mit großem  
Tierblick.  
Liebende, wäre nicht der andre, der  
die Sicht verstellt, sind nah daran und staunen...  
Wie aus Versehn ist ihnen aufgetan  
hinter dem andern... Aber über ihn  
kommt keiner fort, und wieder wird ihm Welt.

È l’animale, tutto, nello sguardo  
vólto all’Aperto:  
fuori del tempo, nello spazio immenso.  
Ma gli occhi abbiamo, noi, come riversi:  
e tesi, al par di reti, a imprigionare  
il suo libero passo.  
Lo spazio immenso, che trascende il tempo,  
solo riflesso dal suo vólto intento,  
si svela a noi.  
Poi che il fanciullo tenero volgiamo  
súbito indietro; e lo forziamo già  
a rimirare il mondo delle forme;  
ma non l’Aperto, che profondo spazia  
in ogni vólto d’animale ignaro:  
e non lo sfiora il senso della morte.  
Noi non abbiamo, ahimè, dinanzi agli occhi  
se non la morte.  
L’animale ha la morte dietro sé:  
e a sé davanti, Dio.  
Quando cammina, nell’Eterno incede.  
Come incedono i fiumi.  
Noi non abbiamo innanzi, un giorno solo,  
il puro spazio in cui sbocciano i fiori  
inesauribilmente.  
Tutto, d’intorno, ai nostri sguardi, è Mondo.  
Non mai, lo spazio sterminato etereo,  
incustodito e intatto,  
che si respira; e che, infinitamente  
intuito, si sa, — senza bramarlo.

<sup>406</sup> Massimo Cacciari, “Lichtung”: intorno a Heidegger e María Zambrano in *Le parole dell’essere: per Emanuele Severino*, a cura di A. Petterlini, G. Brianese, G. Goggi, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 123.

Der Schöpfung immer zugewendet, sehn wir nur auf ihr die Spiegelung des Frein, von uns verdunkelt.

[...]

Und wir: Zuschauer, immer, überall, dem allen zugewandt und nie hinaus! Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt. Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.

Wer hat uns also umgedreht, daß wir, was wir auch tun, in jener Haltung sind von einem, welcher fortgeht? Wie er auf dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt –, so leben wir und nehmen immer Abschied.

Da bimbi, ci si sperde in quello spazio, scossa in silenzio l'anima beata.

O vi si entra, quando agonizziamo, e si diventa spazio a poco a poco. Ché non è dato ravvisar la morte, come ci giunge accanto:

sbarriamo gli occhi fuori di noi stessi, con uno sguardo d'animale, — immenso. Gli Amanti, — ove non fossero, tra loro, schermo e muraglia — all'insueto Aperto, stupefatti, sarebbero vicini.

Capzioso, si schiude dietro ognuno. Ma, l'altro, non vi evade. E novamente, intorno a entrambi, si richiude il mondo.

Al creato rivolti senza posa, nel creato vediamo rispecchiarsi l'etereo spazio: ma nel suo riverbero, che si appanna di noi.

[...]

Spettatori in eterno e in ogni dove, rivòlti verso il Tutto, e incatenati entro le sue prigioni,

l'universo ci colma: e in noi trabocca. Lo rassettiamo. E ci si sfascia in pezzi.

Lo si raggiusta. E l'universo frana.

E noi franiamo insieme.

Chi mai ci deformò, chi ci stravolse così, che sempre ripetiamo il gesto di prendere congedo?

Come quei che sull'ultima collina, onde si schiude il prodigioso incanto della valle beata,

sosta e si volge indietro a riguardare così viviamo noi la nostra vita

in una serie di commiati, eterna.<sup>407</sup>

Tale apertura non significa, per Heidegger, solo un improvviso diradarsi delle ombre ma si riferisce a una predisposizione a far apparire. Un suggerimento è già implicito a livello linguistico, infatti:

“claro” (il *clarus* latino) – come i corrispondenti termini *clarière*, *clearing*, *Lichtung* – indica in prima approssimazione, un'idea di “luce”, il cui timbro risuona, forse, anche nel latino *lucus* (*lucare*, *lucere*, da cui *collucare*, *inter-lucare*, *sub-lucare*, che significano potare, disboscare ecc.), anche se quest'ultimo finisce col designare tecnicamente il *bosco sacro*: “*lucus est arborum multitudo cum religione*”, mentre *nemus* indica la *sylva*, una distesa *inculta*, disordinata di alberi e arbusti. [...] Il *lucus* è

---

<sup>407</sup>Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegie in Poesie. 1907-1926*, a cura di Andreina Lavagetto, Einaudi, Torino 2014, pp. 314, 316, 318; trad. it. di Vincenzo Errante, *Liriche*, Sansoni, Firenze 1942, pp. 414, 417-418.

perciò, sì, un luogo (*locus-lucus?*) aperto (che è stato aperto dall'uomo e consacrato al dio), ma aperto *nel bosco*. [...]

Nel "claro" la luce è opaca; l'accento non cade sulla luminosità, *claritas*, ma sulla *debolezza* della luce. La luce non giunge a dis-velare il claro. Potremmo dire, il "claro" è il luogo dell'ombra, piuttosto che della luce; o, meglio, la luce del "claro" è quella propria dell'ombra.<sup>408</sup>

L'analisi linguistica ed etimologica proposta da Cacciari è estremamente interessante e pertinente per sviscerare il rapporto che sussiste tra il pensiero di Zambrano e quello di Heidegger. Tale riflessione serve a inquadrare il valore del *claro* per Zambrano, poiché questa sfaccettatura della metafora della luce, intesa come chiarore, al pari di quella aurorale, è elemento fondativo di tutto il suo filosofare, emblema del suo metodo a-metodico, elaborato negli ultimi anni dell'esilio.

Nel repertorio metaforico e immaginario umano la radura è, appunto, un improvviso diradarsi di alberi, all'interno del paesaggio boschivo, presupponendo in tal senso anche le ombre che le fronde possono creare infrangendo l'unità della luce. Nei *claros*, come nella *Lichtung*, è contenuta l'oscurità, la *sombra*, il «lucus è il cuore luminoso-opaco del bosco che "appartiene" al bosco, indisgiungibile dalle sue stesse "tenebre"»<sup>409</sup>. La luminosità non recide del tutto le tenebre, ma evoca allo scoperto le latenze. Per Heidegger la ἀλήθεια «mentre produce il non-esser-nascosto dell'ente, [...] instaura l'esser-nascosto dell'essere»<sup>410</sup> e non è approssimabile a una *Lichtung* che adempie al compito di rendere manifesto ciò che è occulto, ma reca con sé l'ombra del proprio nascondersi.

Le radure, facendo nostre le parole di Heidegger, sono sentieri interrotti, *Holzwege*, deviazioni, un diradarsi nel verde:

*Holz* è un'antica parola per dire bosco. Nel bosco (*Holz*) ci sono sentieri (*Wege*) che, sovente ricoperti di erbe, si interrompono improvvisamente nel fitto.

Si chiamano *Holzwege*. Ognuno di essi procede per suo conto, ma nel medesimo bosco. L'uno sembra sovente l'altro: ma sembra soltanto. Legnaioli e guardaboschi li conoscono bene. Essi sanno che cosa significa «trovarsi su un sentiero che, interrompendosi, svia» (auf einem Holzweg zu sein).<sup>411</sup>

---

<sup>408</sup> Massimo Cacciari, "Lichtung": intorno a Heidegger e María Zambrano in *Le parole dell'essere: per Emanuele Severino*, p. 123.

<sup>409</sup> *Ibidem*.

<sup>410</sup> Martin Heidegger (1977 [1950]), *Gesamtausgabe*, Bd. V, *Holzwege*, hrsg. von Friedrich Wilhelm von Hermann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann; trad. it. e presentazione di Pietro Chioldi *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 311.

<sup>411</sup> *Ivi*, p. 1.

Sebbene le consonanze con il pensiero heideggeriano siano numerose e imprensindibili per l'evoluzione della sua filosofia, Zambrano prende le distanze da esso poiché «no podía, pues, aceptar un acercamiento de la filosofía a través de una pregunta que *desvela* y desnuda lo “poduroso” de las entrañas en la luz»<sup>412</sup>. Colui che si interroga, per Heidegger, abita la *Lichtung* e in tal senso «l'esserci è [...] l'ente sempre capace d'interrogare, e dunque oltrepassare, il proprio abisso: l'abisso delle proprie “entrañas”»<sup>413</sup>. In *Note di un metodo* Zambrano espone questo passaggio fondamentale quando afferma che l'equazione trascendenza-trasparenza significa

una claridad naciente, algo que se concibe en el hombre, que se entrega sin poner condiciones, y al mismo tiempo, en completo desvelo [...].  
Trascendencia sería transparencia de eso que el español tanto dice y abusa: las entrañas. Las entrañas no pueden ni deben ser transparentes, deben de conformarse mansamente con la luz recibida, sin hacerse independientes. Apenas se puede pensar sin temblar.

una chiarezza nascente, qualcosa che si rivela nell'uomo, che si consegna senza porre condizioni e, allo stesso tempo, in completo disvelamento [...].  
Trascendenza sarebbe trasparenza di ciò che lo spagnolo tanto dice e abusa: le viscere. Le viscere non possono né devono essere trasparenti, dovrebbero adattarsi lentamente alla luce ricevuta, senza diventarne indipendenti. A stento si può pensare senza tremare.<sup>414</sup>

Zambrano prende nettamente le distanze da una cristallizzazione del sapere, da una chiarezza che non contempra l'oscurità. Anche per Heidegger la *Lichtung* non è completamente *claritas* ma istituisce un tracciato da seguire, si impone come sentiero per giungere al chiaro. Per Zambrano invece questi *claros del bosque* non sono sentieri, *holzwege*, tracce di luce poiché

sendas no hay en la Aurora, y menos aún perdidas, pues que lo que aparece y levanta el sentir son los filos de una mirada que se transmuta en vereda más peligrosa aún, pero menos angustiosa, que la senda, sea ancha o estrecha. Filos que la Aurora nos tiende para levantarnos, aunque ligeramente sea, a su paso.

piste non ci sono nell'Aurora, e tanto meno smarrite, perché ciò che appare a sollevare il sentire sono i fili di uno sguardo che si trasforma in sentiero ancor più pericoloso ma meno angusto della pista, sia esso ampio o stretto. Fili che l'Aurora ci tende per sollevarci, anche lievemente, al suo passaggio.<sup>415</sup>

---

<sup>412</sup> Oscar Adán, *María Zambrano y la pregunta por el «ser»*, «Aurora», n. 1, Universitat de Barcelona, 1999, p. 75.

<sup>413</sup> Massimo Cacciari, “*Lichtung*”: intorno a Heidegger e María Zambrano in *Le parole dell'essere: per Emanuele Severino*, p. 126.

<sup>414</sup> María Zambrano, *Notas de un método*, p. 120; *Note di un metodo*, p. 85.

<sup>415</sup> María Zambrano, *De la aurora*; p. 73; *Dell'aurora*, p. 50.

Così María Zambrano nomina il chiaro del bosco quale *dove* o per meglio dire *nondove* in cui emerge una «visibilità nuova»<sup>416</sup>. Non teorizza un metodo seguendo gli assiomi della filosofia tradizionale, non delinea una fisionomia definitiva del *claro*, lascia che esso si manifesti. Esso, infatti, si offre, si dà per frammenti, per iridescenze di luce, sfuggente, refrattario, impalpabile, ‘presentito’. I chiari si donano alla vista, non corrispondono all’aperto ma alla profondità. Si potrebbe persino pensare che essi non siano legati al vedere ma al sentire, in virtù di quelle segrete voci che provengono dal profondo. Ciò che si è appena presentito si nasconde ma

irremediabilmente hace surgir desde el fondo de esa herida que se abre hacia dentro, hacia el ser mismo, no una pregunta, sino un clamor despertado por aquello invisible que pasa sólo rozando. «¿Adónde te escondiste? ...». A los claros del bosque no se va, como en verdad tampoco va a las aulas el buen estudiante, a preguntar.

fa irrimediabilmente sorgere dal fondo di questa ferita che si apre verso dentro, verso l’essere stesso, non una domanda ma un vocìo suscitato da quell’invisibile che passa solo sfiorando. “Dove ti nascondesti...?” Nei chiari del bosco non ci si porta, come in verità non si reca il bravo studente nelle aule, per fare domande.<sup>417</sup>

L’analogia che Zambrano crea tra i *claros* e le aule lascia intuire che il chiaro, pur appartenendo al bosco e quindi costruendo nel nostro immaginario un’immagine corrispondente alla realtà vegetativa, può essere interpretato anche come uno spazio del profondo, una porosità abissale. Zambrano definisce le aule

lugares vacíos dispuestos a irse llenando sucesivamente, lugares de la voz donde se va a aprender de oído, lo que resulta ser más inmediato que el aprender por letra escrita, a la que inevitablemente hay que restituir acento y voz para que así sintamos que nos está dirigida. Con la palabra escrita tenemos que ir a encontrarnos a la mitad del camino. Y siempre conservará la objetividad y la fijeza inanimada de lo que fue dicho, de lo que ya es por sí y en sí. Mientras que de oído se recibe la palabra o el gemido, el susurrar que nos está destinado.

spazi vuoti pronti a venirsi riempiendo uno alla volta, spazi della voce nei quali si apprenderà con l’udito, ossia in modo più immediato che dalla parola scritta, alla quale bisogna per forza restituire accento e voce per sentire che ci viene diretta. Alla parola scritta dobbiamo andare incontro a metà del cammino. Ed essa conserverà sempre l’oggettività e la fissità inanimata di ciò che ormai è stato detto, di ciò che già è in sé o per sé. Mentre con l’udito si riceve la parola, o il gemito, il sussurro che ci è destinato.<sup>418</sup>

<sup>416</sup> «una visibilidad nueva» in María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 124; *Chiari del bosco*, p. 14.

<sup>417</sup> Ivi, p. 127; ivi, p. 18.

<sup>418</sup> Ivi, p. 126; ivi, p. 17.

Questo passo conferma il pensiero di Zambrano e segna, contemporaneamente, l'allontanamento dalla via filosofica indicata da Heidegger, il quale riteneva come nucleo generativo della filosofia il bisogno di trovare risposta a quesiti esistenziali. Mentre Zambrano concepisce una filosofia della luce che porta a considerare una *razón poética*, un patire la trascendenza delle viscere e dunque farsi mediazione della rivelazione. È chiaro che, pur prendendo le distanze dal misticismo negativo, Zambrano segue, operando una contaminazione tra percorso orfico-pitagorico, suggestioni della filosofia orientale e i dettami della filosofia occidentale a cui era legata, nonostante i sentieri divergenti intrapresi, una linea epistemologica, erotico-mistica e poetica. Se attraversare i chiari del bosco è un procedimento analogo allo spostamento di aula in aula, è altrettanto inconfutabile la presenza dell'Altro e colui o colei che si addentra nel chiaro del bosco e che

distraídamente se salió un día de las aulas, acaba encontrándose por puro presentimiento recorriendo bosques de claro en claro tras del maestro que nunca se le dio a ver: el Único, el que pide ser seguido, y luego se esconde detrás de la claridad. Y al perderse en esa búsqueda, puede dársele el que descubra algún secreto lugar en la hondonada que recoja al amor herido, herido siempre, cuando va a recogerse

distraattamente se ne partì un giorno dalle aule finisce col trovarsi per puro presentimento a percorrere di chiaro in chiaro i boschi diero al maestro che mai gli si era dato a vedere: l'Unico, quegli che chiede di essere seguito per poi nascondersi dietro la chiarezza. E al perdersi egli in questa ricerca può capitargli di scoprire in una rientranza del terreno un luogo segreto che raccolga l'amore ferito, ferito come ogni volta in cui va a raccogliersi.<sup>419</sup>

Lo smarrimento, lo sradicamento e il non cercare presuppone l'essere trovati, il θαυμάζειν, il meravigliarsi. Fare esperienza del deserto e della tenebra consente al chiaro del bosco di apparire. Il *claro* non ha confini netti, non risponde a uno spazio circoscritto, è il visibile dietro l'invisibile, ciò che si dona in trasparenza. Tale smarrimento è vissuto dal *bieneventurado*, il beato, figura contrapposta da Zambrano a quella del filosofo. Il beato

non ha smarrito il senso della intimità im-mediata col profondo del suo essere. Il filosofo "esordisce" programmaticamente rivelando la perdita di tale immediatezza; il suo interrogare non è che la manifestazione della perdita di ogni intimità col proprio essere [...]. Il *bieneventurado*, all'opposto, si "svuota" della "dira cupido"

---

<sup>419</sup> Ivi, p. 127; ivi, p. 19.



dell'interrogare-disvelare, e proprio quella luce-della-notte ascolta. E dove essa gli appare, lì è il *claro*.<sup>420</sup>

I beati abitano luoghi «reconditi, che soltanto loro conoscono o intravedono, luoghi sul filo del silenzio, dell'essere e del non essere»<sup>421</sup> e a loro è concesso di percepire i *claros*; mentre il filosofo che «è andato in cerca dell'essere» attraversa il non-essere e obbedisce a una visibilità diafana. Il chiaro del bosco invece permane nell'ombra, nell'oblio del sé, tra 'il chiaro e lo scuro' per dirla con Montale. Discontinuo, inafferrabile, in perpetuo movimento; si propone alla vista come una sfera di dissolvenze.

Lì, nel chiaro,

los colores sombríos aparecen como privilegiados lugares de la luz que en ellos se recoge, adentrándose para luego mostrarse junto con el fuego en la rama dorada que se tiende a la divinidad que ha huido o que no ha llegado todavía.

i colori scuri appaiono come luoghi privilegiati della luce che in essi si raccoglie, addentrandosi per mostrarsi subito dopo insieme al fuoco nel ramo dorato che si tende alla divinità che è fuggita o che non è ancora giunta.<sup>422</sup>

Il *claro* si raccoglie entro le contrade del buio, si lascia intravedere talvolta come ramo dorato; l'*aureus ramus* virgiliano:

Latet arbore opaca  
aureus et foliis et lento vimine ramus,  
Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis  
lucus et obscuris claudunt convallibus umbrae.

Celato entro un albero senza luce  
un ramo d'oro nelle foglie e nel gambo  
flessuoso,  
detto sacro alla Giunone degli Inferi;  
tutto il bosco lo tiene nascosto  
e le ombre con le oscure valli lo  
proteggono.<sup>423</sup>

L'*aureus ramus* che Enea porta con sé quale offerta e strumento per compiere la propria *véκνια*, diviene simbolo che rischiarava il paesaggio, lo taglia, raduna le ombre del bosco, cicatrizza l'oscurità annunciando la radura. Radura che potrebbe essere interpretata in tal senso come spazio di luce improvviso che fende il paesaggio diventando squarcio, ferita. Quest'ultima immagine introduce, inevitabilmente, in un

---

<sup>420</sup> Massimo Cacciari, "Lichtung": intorno a Heidegger e María Zambrano in *Le parole dell'essere: per Emanuele Severino*, p. 128.

<sup>421</sup> «recónditos, que solamente aquéllos conocen o vislumbran, lugares al filo del silencio, del ser y del no ser» in María Zambrano, *Los bienaventurados*, pp. 68-69; *I beati*, pp. 63-64.

<sup>422</sup> María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 123; *Chiari del bosco*, p. 13.

<sup>423</sup> Virgilio, *Eneide*, Libro VI, vv. 136-139, trad. mia.

sentiero che è quello dei mistici. Ma il misticismo di Zambrano, ora latente ora esplicito, ora confessato ora rinnegato, come abbiamo affermato spesso nel corso di questo lavoro di ricerca, segue il cammino tracciato nelle opere e nell'esistenza di San Giovanni della Croce, nella cui firma ravvisava uno splendore inestimabile e in esso il formarsi di un poema rivelatore del suo darsi interamente, sapendo senza sapere.

#### 4.10.1 *Il risveglio aurorale dell'anima*

Si nasce, ci si sveglia. Il risveglio è la ripetizione della nascita nell'amore preesistente, bagno di purificazione ogni risveglio e trasparenza della sostanza ricevuta che in tal modo si va facendo trascendente.

(María Zambrano, *Claros del boque*)

Il filosofare di María Zambrano non raggiunge una totale *μετάνοια*, una radicale adesione a un metodo, ma prevede piuttosto un recupero del sentire dell'origine, un dis-nascersi del soggetto che accede a un pre-sentire. L'io accede alla corporalità dei sensi che sta al di là del velo temporale, e prelude poi agli altri strumenti esperenziali: l'udito, la vista, il tatto, il pensiero. Il reiterato riferimento a un vocabolario e a un lessico pertinente alle metafore della nascita e del parto indicano una forte connotazione maieutica della filosofia di Zambrano e così il riferimento al risveglio.

In *Chiari del bosco*, dopo aver tentato di indicare, seppur con modalità ametodiche, una probabile configurazione del *claro*, Zambrano pone attenzione al momento del risveglio della coscienza dell'essere, intendendo, platonicamente, con risveglio una «reiterazione del nascere che è trovarsi dentro l'amore e, senza uscire da lui, con la presenza della verità, proprio lei»<sup>424</sup>. Questo non accade nel sonno, come si converrebbe, ma è un momento privilegiato che tuttavia non contempla la presenza e la focalizzazione di un'immagine. Resta l'impronta di un pre-sentire che

---

<sup>424</sup> «reiteración del nacer es encontrarse dentro del amor y, sin salir de él, con la presencia de la verdad, ella misma» in María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 137; *Chiari del bosco*, p. 30.

appartiene alla fonte della vita, di un istante privilegiato di quella che Zambrano definisce una «esperienza preziosa della preesistenza dell'amore: dell'amore che ci concerne e che ci guarda, che guarda verso di noi»<sup>425</sup>. Il risveglio presuppone una nascita e la nascita un'origine, quest'ultima è frutto di uno sguardo, lo sguardo di Colui che ama la propria creatura. Il risveglio non possiede un'immagine poiché essa non ha ancora un nome così come Dio e l'Amore non sono considerati come concetto ma come concezione

que nos atañe y que nos guarda, que nos vigila y que nos asiste desde antes, desde un principio. Y esto no se ve claro, se desliza este sentir sin llegar a ascender a saber, y se queda en lo hondo, casi subterráneo, viniendo de la fuente misma; de la fuente de la vida que sigue regando oculta, de la escondida, de la que no se quiere saber «do tiene tu manida» aunque la noche se haya retirado en este instante del privilegiado despertar.

che ci concerne e che ci protegge, che veglia su di noi e che ci assiste da prima, da un inizio. E questo non si vede bene, sfugge questo sentire senza giungere a elevarsi a sapere, e rimane nel fondo, quasi sotterraneo, giungendo proprio dalla fonte; dalla fonte della vita che continua a irrigare segreta, nascosta, della quale non si vuole sapere “dove ha la sua dimora” benché in quest'istante del risveglio privilegiato la notte si sia ritirata.<sup>426</sup>

Anche nella non-oscurità della notte, la conoscenza e la consapevolezza del sentire originario non ha luogo. Zambrano instaura un'analogia tra il risveglio e la nascita, considerando il primo una reiterazione del nascere «nell'amore preesistente, bagno di purificazione ogni risveglio e trasparenza della sostanza che in tal modo si va facendo trascendente»<sup>427</sup>. Ma l'esistenza causa una mortificazione dell'aurora, che è luce non contaminata dal travaglio dell'esistere poiché «nel nascere e per nascere non si richiede lotta ma oblio, abbandono all'amore, come suggeriscono i mistici, i mistici della “nascita”. E persino quelli del nulla»<sup>428</sup>. L'esistere provoca uno strappo all'amore preesistente, l'io nato si ritrova nell'allontanamento dalla fonte originaria. Pertanto si rende necessario, secondo Zambrano, il dis-conoscersi, credere nella promessa di concepirsi interamente, accogliere la «scintilla del fuoco che è insieme luce, [...] che non brucia» e porta su di sé il peso del respiro. Colui che può contemplare questa scintilla va incontro alla luce «col suo respiro ne viene illuminato

---

<sup>425</sup> «experiencia preciosa de la preexistencia del amor: del amor que nos concierne y que nos mira, que mira hacia nosotros» in *ivi*, p. 131; *ivi*, p. 23.

<sup>426</sup> *Ivi*, pp. 131-132; *ivi*, p. 24.

<sup>427</sup> «en el amor preexistente, baño de purificación cada despertar y transparencia de la sustancia recibida que así se va haciendo trascendente» in *ivi*, p. 132; *ibidem*.

<sup>428</sup> «por nacer y para nacer no hay lucha, sino olvido, abandono el amor, como los místicos proponen, los místicos del “nacimiento”. Y aun los de la nada» *ibidem*; *ivi*, p. 25.

senza esserne abbagliato. E se andasse avanti così senza interrompersi, si troverebbe ad essere come un'aurora»<sup>429</sup>.

Appare chiaro allora come in questo istante privilegiato possa schiudersi la parola, seppur indecisa, balbettio appena articolato, annidata nei recessi ancestrali dell'anima, si raccoglie per poi aprirsi come una ferita verso l'interno.

Abbiamo richiamato più volte l'attenzione sulla riluttanza mostrata da María Zambrano circa la possibilità di imporre un metodo che cristallizzi la vitalità del sentire originario eppure un metodo viene offrendosi a colui che riceve il *claro*:

Hay que dormirse arriba en la luz.

Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre, intracorporal de los diversos cuerpos que el hombre terrestre habita: el de la tierra, el de universo, el suyo propio.

Allá en «los profundos», en los íferos el corazón vela, se desvela, se reenciende en sí mismo.

Arriba, en la luz, el corazón se abandona, se entrega. Se recoge. Se aduerme al fin ya sin pena. En luz que acoge donde no se padece violencia alguna, pues que se ha llegado allí, a esa luz, sin forzar ninguna puerta y aun sin abrirla, sin haber atravesado dinteles de luz y de sombra, sin esfuerzo y sin protección.

Tocca addormentarsi in alto nella luce.

Tocca restare svegli in basso nell'oscurità intraterrestre, intracorporale dei diversi corpi che l'uomo terrestre abita: quello della terra, quello dell'universo, il suo proprio.

Laggiù nelle "profondità", negli inferi il cuore veglia, non si concede riposo, si riaccende in se stesso.

In alto, nella luce, il cuore si abbandona, si concede. Si raccoglie. Si addormenta alla fine senza più pena. Nella luce che accoglie dove non si patisce violenza alcuna perché lì, a quella luce, si è giunti senza forzare alcuna porta e persino senza aprirla, senza avere attraversato soglie di luce e d'ombra, senza sforzo e senza protezione.<sup>430</sup>

Il linguaggio di Zambrano, come affermato ripetutamente, esula dai postulati di una filosofia accademica che obbedisce a una visibilità diafana come «fuoco incessantemente acceso fino a realizzare la continuità, la linea invulnerabile che solca l'acqua già in parte purificata. [...] il fuoco non deve vedersi»<sup>431</sup>. Usufruisce piuttosto di un repertorio sematico e metaforico inerente a un percorso mistico che qui, nei *Chiari del bosco*, è ancora più evidente come notiamo nel passo sopracitato dove l'uso di immagini ossimoriche è significativo sin dal principio quando l'indicazione di addormentarsi nella luce in alto è subito ribaltata dal restare svegli nelle profondità oscure. *Chiari del bosco* è stato considerato dai critici come un

---

<sup>429</sup> «una centella del fuego que no abrasa», «así alienta al encuentro de la luz es alumbrado por ella, sin sufrir deslumbramiento. Y de seguir así sin interrupción, vendría él a ser como una aurora» in *ivi*, p. 135; *ivi*, p. 27.

<sup>430</sup> *Ivi*, p. 149; *ivi*, p. 43.

<sup>431</sup> «fuego incesantemente encendido hasta lograr la continuidad, la línea invulnerable que surca el agua ya en parte purificada. [...] el fuego no ha de verse» in María Zambrano, *Los bienaventurados*, p. 77; *I beati*, p. 70.

approdo esaustivo del pensiero filosofico di Zambrano poiché in esso si attua quell'unione, tanto auspicata, di pensiero e parola a specchio del rapporto tra l'uomo e il divino, indagato approfonditamente ne *L'uomo e il divino*. Il poeta Valente, amico di María Zambrano ed estimatore della sua opera, ha affermato a proposito dei *Chiari* che

Il sapere che nel chiaro del bosco si rivela è un sapere dell'essere e della parola. Un sapere della parola perduta, della parola che è la trasparenza dell'essere. Anteparola o parola assoluta, ma non senza significato o dove il significato è pura imminenza, matrice di tutti i possibili significati: parola nascente.<sup>432</sup>

Il linguaggio ineffabile dei mistici acquista una chiara risonanza all'interno della prosa di María Zambrano, che pur non accedendo, come Virgillito, al genere poetico, approda inevitabilmente anch'essa a un sapere esperenziale acquisito attraverso *senderos* di carattere mistico. Anche l'utilizzo di metafore referenti di un ambiente biologico reale – la luce, il bosco, l'acqua, le foglie, gli alberi e così via – è spia di un avvicinamento consonantico alle corde del grande misticismo della creazione come quello sperimentato da Juan de la Cruz. Come nell'opera del mistico l'anima si trova a compiere un cammino nell'oscurità, dove ogni senso corporale perde la propria infallibilità per giungere alla nudità totale, condizione unica per poter percepire il sentire originario così nei *Chiari del bosco* dove l'uomo è chiamato a trascendersi. Appare interessante, anche a livello puramente linguistico, l'insistenza su determinati vocaboli che ritmano tale cammino, un perdersi per ricongiungersi all'intero. Procedere *di chiaro in chiaro* significa anche porgere ascolto verso un ritmo ancestrale, una musicalità che traspare nella scelta di lessemi fortemente assonantici tra loro. Dopo aver sperimentato la notte oscura e dunque l'assenza e il vuoto, l'uomo «si apre all'essere a partire dal non essere»<sup>433</sup>. Procedere nel chiaro del bosco non significa obbedire a una cieca sete di conoscenza, significa predisporre all'ascolto e alla meraviglia della rivelazione. Non esiste più un dominio della vista e dunque l'assolutizzante chiarezza della ragione promossa dal pensiero occidentale ma l'adozione di un metodo che si fonda sull'ascolto, sul sentire, Zambrano «si

---

<sup>432</sup> José Ángel Valente, *Del conocimiento pasivo o saber de quietud* in Juan Fernando Ortega Muñoz, *Zambrano o la metafísica recuperada*, Malaga 1988, p. 107.

<sup>433</sup> Armando Savignano, *María Zambrano, la ragione poetica*, p. 155.

colloca su un piano mistico-religioso-gnostico alludendo alle zone d'ombra, ad una visione velata dell'essere latente ed occulto»<sup>434</sup>.

Come insegna la figura del dio oscuro, Dioniso, la sofferenza è insita nella nascita e la sua, come troviamo nei testi classici, è avvenuta parzialmente, incompleta. La madre non ha saputo/potuto darlo alla luce interamente e da ciò la sofferenza, il delirio. Per sopperire a questa incompiutezza, Dioniso nasce ogniqualvolta qualcuno si lasci possedere e inebriare dalla sua assenza/presenza, muore e ritorna ogni volta per mezzo della danza e della musica, fa sì che il delirio celato in ogni soggetto si liberi ed emerga con forza. La necessità di nascere implica anche l'accettazione della sofferenza. Una sofferenza provocata dalla frammentarietà del caos della realtà della vita che perde il proprio centro. E i chiari del bosco allora si configurano quali luoghi privilegiati in cui accade la rivelazione dell'essere e sono essi stessi il centro della vita. La metafora del bosco, ripresa dall'opera del maestro Ortega y Gasset, il quale interpretava lo spazio boschivo come latenza della presenza del reale, diviene in tal senso «luogo ontologico della rivelazione dell'essere» e Zambrano reinterpreta «ad un livello metafisico-mistico la verità dell'essere che, pertanto, non si percepisce nella chiarezza bensì nella penombra circondata di oscurità»<sup>435</sup>.

Ecco che torniamo sull'idea di una penombra che rischiara la cecità dell'essere provocata, paradossalmente, dalla diafanità. Per approdare alla conoscenza dell'essere colui che si addentra nel bosco deve accettare le zone di penombra, trascendersi ascoltando la voce dell'invisibile.

---

<sup>434</sup> Ivi, pp. 156-157.

<sup>435</sup> Ivi, p. 121.

#### 4.10.2 Nelle cavità dei claros: il cuore

Un corazón. Lo de arriba, un cerebro azul del cielo. La franja, corona, cilicio de lo alto de los árboles, sufrientes al fin, y abajo la tierra llena de luz, de simiente de luz, sembrada de luz.

(María Zambrano, *Escritos autobiográficos*, 25 de junio de 1970)

Tra le metafore più belle elaborate da María Zambrano nelle sue opere, quella del cuore occupa un posto privilegiato. Inserita al centro di *Chiari del bosco*, opera tra le più rappresentative del percorso mistico di Zambrano, la metafora del cuore adempie alla forza altamente conoscitiva che le è stata consacrata. Nel corso della ricerca dottorale abbiamo ribadito più volte l'importanza dell'utilizzo della metafora e dei simboli per María Zambrano; essi non hanno la sola funzione di arricchire il discorso filosofico ma il compito di *tra-ducere* l'oscurità misterica della realtà in forme più accessibili nonostante resti al fondo di questo tentativo una irrisolvibile irriducibilità del senso. In *Verso un sapere dell'anima* ammette che «una delle mancanze più tristi del tempo attuale è quella di metafore vive e attive, che s'imprimono nell'animo delle genti e lasciano un segno nella loro vita»<sup>436</sup> ma è proprio la creazione di tali metafore da parte della poesia a non aver lasciato un'impronta riconoscibile e distinta nella vita degli uomini. A specchio di tali metafore, Zambrano spiega che quelle a cui fa riferimento

no son los felices hallazgos de la poesía o de la literatura, sino una de esas revelaciones que están en la base de una cultura, y que la representan. Manera de presentación de una realidad que no puede hacerlo de modo directo; presencia de lo que no puede expresarse directamente, ni alcazar con lo inefable, única forma en que ciertas realidades pueden hacerse visibles a los torpes ojos humanos.

non sono le felici scoperte della poesia o della letteratura, bensì quelle rivelazioni che stanno alla base di una cultura e che la rappresentano. Sono una forma di presentazione di una realtà che non può farlo in modo diretto, una presenza di ciò che non può esprimersi direttamente e neppure ci riesce divenendo ineffabile, unica forma in cui certe realtà possono farsi visibili ai deboli occhi umani.<sup>437</sup>

---

<sup>436</sup> «una de las más tristes indigencias del tiempo actual es la de metáforas vivas y actuantes; esas que se imprimen en el ánimo de las gentes y moldean su vida» in María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, p. 59; *Verso un sapere dell'anima*, p. 42.

<sup>437</sup> Ivi, pp. 59-60; ivi, p. 43-44.

Per Zambrano l'accusa intentata alla metafora è sempre stata quella di connotare la realtà in forma imprecisa mentre dopo la poesia di Valéry è stata rivalutata e valorizzata. Ciò che interessa particolarmente alla filosofa è che la metafora rappresenti la preesistenza di qualcosa di antecedente, la «traccia di un tempo sacro»<sup>438</sup>. La Ragione ha sempre temuto la presenza di tali metafore che invece sono fondamentali poiché esse stesse si mostrano quali strumenti conoscitivi. In varie epoche esse non hanno avuto visibilità, relegate a essere figure arcaiche e reperti archeologici. Invece le metafore avrebbero concorso a esperire non solo il mistero che avvolge il reale ma a conoscerlo. Hanno coesistito nel silenzio fino ad emergere con forza: una di queste metafore, da sempre considerata un'inattuale forma di folklore, ha invece acquistato per Zambrano una risonanza fondamentale. La metafora del cuore, strettamente connessa a quella della visione e della luce, è una forma di conoscenza condivisa anche dall'espressione poetica. Sebbene sia difficile definire il ruolo del cuore nella vita della psiche, a differenza del cervello, organo più facilmente assimilabile a una funzione psichico-razionale, vediamo come il cuore abbia rappresentato sin da Aristotele la sede del pensiero. Con l'avvento del romanticismo il cuore è stato esaltato con valenze magiche e dogmatiche ma

tal exaltación más bien le ha perjudicado, pues al llegar la hora de la desaparición de tales romanticismos, ha sido la entidad más implacablemente condenada al destierro, más rápidamente expulsada área visible de la vida culta. Ha tenido sus genios, que han brillado con distinto resplandor y fuego que los otros; y ha tenido, además de la visión, otras metáforas, tal como la del fuego. Y en realidad la del «corazón en llamas» ha sido la que los dos romanticismos.

un'esaltazione di questo tipo l'ha però pregiudicato: infatti l'ora della scomparsa dei due romanticismi, è stata l'entità che più implacabilmente si è vista condannata all'esilio, quella che più rapidamente è stata espulsa dall'area visibile della vita colta. Il cuore ha conservato i suoi geni che hanno brillato di una luce e di un fuoco distinti dagli altri, e ha conservato inoltre altre metafore della visione, come quella del fuoco. Anzi, in realtà la metafora de "cuore in fiamme" è stata quella usata di preferenza dai due romanticismi.<sup>439</sup>

Nella terminologia popolare il cuore è diventato la sede dove risiedono i sentimenti, uno spazio, spesso antropomorfizzato, ove custodire le emozioni e dunque privo di capacità cognitive. Ma nell'opera di Zambrano esso assume una valenza fondativa poiché possiede

---

<sup>438</sup> «huella en un tiempo sagrado» in *ivi*, p. 60; *ivi*, p. 44.

<sup>439</sup> *Ivi*, p. 62; *ivi*, p. 46.



una luz propia que permite abrirse paso allí donde parecía no haber paso alguno; descubrir los poros de la realidad cuando se muestra cerrada. Encontrar también la solución de un conflicto interior cuando se ha caído en un laberinto inextricable por obra de las enredadas circunstancias. [...] Y es luz que ilumina para salir de imposibles dificultades, luz suave que da consuelo.

una luce propria che consente di aprire un varco laddove sembrava non esserci passaggio alcuno, di scoprire i pori della realtà quando si mostra inaccessibile; di incontrare anche la soluzione di un conflitto interiore quando si è caduti in un labirinto inestricabile a causa dell'aggrovigliarsi delle circostanze. [...] È una luce che illumina il cammino permettendo di uscire da difficoltà impossibili, luce soave che offre conforto.<sup>440</sup>

Il cuore inteso come guida e come ricettacolo dei recessi luminosi. A differenza del motore immobile di cui ha parlato Aristotele, esso è un organo pulsante, vivo, vivificante dove la circolazione della luce risponde a una circolazione della vita<sup>441</sup>. Meditando su questa metafora, Zambrano pone a confronto una tradizione filosofica votata alla trasparenza, a quel cristallo puro della ragione e vi contrappone l'idea di uno spazio viscerale entro cui germina silenziosamente e passivamente un sapere dell'anima, un ritmo atavico che ha luogo nel cuore e pertanto vive una «condizione di oscura cavità, di recinto ermetico; è Viscere, interiora. Il cuore è simbolo e la massima rappresentazione di tutte le viscere della vita, il viscere in cui tutte trovano la loro unità definitiva e la loro nobiltà»<sup>442</sup>.

In *Chiari del bosco* il cuore si mostra quale centro vivificante, possiede cavità e aperture che il centro immobile aristotelico non ha. Il cuore è interiorità, è il «viscere più nobile perché porta con sé l'immagine di uno spazio, di un dentro oscuro, segreto e misterioso che, in alcune occasioni si apre»<sup>443</sup>. Aprendosi fa sì che la vita circoli, emetta un suono, un canto, una voce inaudibile che solo alcuni esseri privilegiati possono ascoltare. Il cuore si fa luogo, cavità, alveo in cui inabissarsi, antro in cui luce e oscurità mettono in atto il loro silenzioso dialogo:

...el corazón mediador, que proporciona luz y visión, ha de conocerse. ¿Será ésa la  
... il cuore mediatore, che dispensa luce e visione, ha da conoscersi. Sarà questa la

---

<sup>440</sup> Ivi, p. 64; ivi, p. 48.

<sup>441</sup> Sul tema della circolazione del sangue nel cuore si rimanda al capitolo relativo al simbolo dell'acqua.

<sup>442</sup> «condición de oscura cavidad, de recinto hermético; Viscera; entraña. El corazón es el símbolo y representación máxima de todas las entrañas de la vida, la entraña donde todas encuentran su unidad definitiva y su nobleza» in María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, p. 65; *Verso un sapere dell'anima*, p. 49.

<sup>443</sup> «el corazón es viscera más noble porque lleva consigo la imagen de un espacio, de un dentro oscuro, secreto y misterioso que, en ocasiones, se abre» in ivi, pp. 65-66; *ibidem*.

reflexión verdadera, el diálogo silencioso de la luz con quien la acoge y la sufre, con quien la lleva más allá del anhelo y del temor engendrados de los sueños y ensueños del ser, del ser humano sometido al tiempo que quiere traspasar? Y el silencioso diálogo de la luz con la oscuridad donde apetece germinar. Corteza el corazón, cuando se conoce, que contiene y protege el embrión de luz.

vera riflessione, il dialogo silenzioso della luce con chi l'accoglie e la soffre, con chi la conduce oltre l'anelito e il timore generatori dei sogni e delle fantasie dell'essere, dell'essere umano sottomesso al tempo che vuole attraversare? E il silenzioso dialogo della luce con l'oscurità in cui desidera germinare. Guscio il cuore, quando si conosce, che contiene e protegge l'embrione di luce.<sup>444</sup>

Il sapere a-metodico promosso dalla filosofia di María Zambrano è ancestrale, non necessita della coscienza né di intellettualismi, segue un ritmo segreto, interiore, esperienziale. Alla musicalità fa ancora riferimento Zambrano quando parla della voce interiore, voce del sacro che

se identifica con algunas voces, con algunas palabras que se escuchan desde a dentro. Y se sale también a escucharlas, se sale de sí. Y entre dentro y fuera el ánimo entero queda suspendido como queda siempre en toda identificación de algo que en el corazón late y algo que existe objetivamente.

si identifica con alcune voci, con alcune parole che si ascoltano non si sa bene se dentro o fuori, perché si ascoltano dal didentro. E si va fuori anche ad ascoltarle, si va fuori di sé. E fra dentro e fuori l'intero animo rimane sospeso come sempre rimane ogniqualvolta identifica qualcosa che palpita in cuore con qualcosa che esiste oggettivamente.<sup>445</sup>

Come sostiene Adriana Cavarero nel suo saggio intorno alla figura di Diotima nell'opera di Zambrano, la durata della vita equivale a quella del cuore e il battito è «musica interna» e il cuore «con il suo battito ha una ritmicità che è assonanza, risonanza, con le vibrazioni di tutto l'universo»<sup>446</sup>. Il segreto canto del cuore è il respiro nato dalle acque della creazione in cui l'anima si inabissa; il cuore resta sempre centro, casa, abisso, nido originario in cui la luce si raccoglie e dà vita ad altri centri luminosi. La scintilla racchiusa nell'oscurità del cuore divampa fino divenire luce indivisibile ed essa «discende [...] attraversa tenebre e densità, dato che essa, in quest'universo che ci si presenta come nostra abitazione, si curva come serva»<sup>447</sup>. La

<sup>444</sup> María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 189; *Chiari del bosco*, p. 83.

<sup>445</sup> Ivi, p. 179; ivi, p. 72.

<sup>446</sup> Adriana Cavarero, *Risonanze in María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 55.

<sup>447</sup> «desciende [...] atraversa tienieblas y densidad, pues que ella, en este universo que se nos presenta como nuestra habitación, se curva como sierva» in María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 183; *Chiari del bosco*, p. 76.

condizione passiva e allo stesso tempo servile della luce rimanda alla concezione di *ofrenda* e sacrificio pertanto la luce non assume la funzione violenta di dominare le tenebre ma le accoglie dentro di sé, accettando la paradossalità dell'essere. Nel cuore che è centro mediatore, vaso che custodisce il dolore, «qualcosa ha da venir facendosi nascostamente in quella sua oscurità, che in armonia col paradosso della legge che lo governa dovrebbe essere qualcosa di invulnerabile e luminoso»<sup>448</sup>.

#### 4.10.3 Tra visceri e cieli

La profondità sembra essere uno spazio ben differente dagli altri. [...] Profondo è lo spazio creato dall'azione di qualcosa che non è predisposta a stare nello spazio e che lo crea affinché chi vive nello spazio e lo percorre possa entrare in contatto con esso.

(María Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*)

Zambrano dedica un capitolo dei *Chiari del bosco* ad altri ipogei, i cieli, assimilati specularmente ai visceri. Non ci sono riferimenti al cielo nella sua forma singolare poiché in tal senso, secondo Zambrano, non potrebbe attuarsi la comprensione di un concetto così astratto. Esistono tuttavia i cieli, che sono molteplici e si muovono concentricamente fino a formare una forma sferica. Necessitano di un centro e quando esso viene a mancare la sfera del sentire si spezza. Colui al quale accade ciò sprofonda nel vuoto, precipita senza opporre resistenza alcuna. Prigionieri del cielo, la tentazione irresistibile è quella di fuggire e questo ha come conseguenza o la conoscenza del limite entro cui si è prigionieri oppure «si cade nelle viscere del cielo ed è l'inferno»<sup>449</sup>. La rottura del centro celeste provoca una falda spazio-temporale, zona liminare che non è né celeste né infernale ma il cui accesso permette di acquisire più spazio/tempo e «si tenta di raggiungere la superficie, di salire verso di essa. E si ricade più volte nelle viscere per provare di nuovo la privazione dello

---

<sup>448</sup> «algo ha de ir haciéndose escondidamente en esa su oscuridad, que siguiendo la paradoja de la ley que lo rige, habría de ser algo invulnerable y luminoso» in *ivi*, p. 188; *ivi*, p. 83.

<sup>449</sup> «se cae en las entrañas del cielo y es el infierno» in *ivi*, pp. 254-255; *ivi*, p. 144.

spazio-tempo»<sup>450</sup>. In questo inferno, viscere del cielo, l'essere abita la notte, «oscurità transitoria e che conduce verso l'alba»<sup>451</sup>. Il cielo notturno è il primo ad incontrare la notte dell'essere, corrisponde all'oscurità in cui egli giace. Ma nella notte, come abbiamo visto, vi è sepolto un germe che nutre la speranza di andare oltre quell'oscurità. La notte interminabile, la notte colma di solitudine non si manifesta solo come mera separazione temporale tra un giorno e l'altro. Va oltre se stessa, si raccoglie fino ad essere lei stessa una deità. E il cielo notturno? Zambrano afferma che ad esso è offerto il primo sguardo, la prima orazione, esso è specchio del giorno ma non si attua il «riflettersi della luce nell'oscuro cielo notturno, non c'è chiarore riflesso. E non c'è intenzione. È l'immediato»<sup>452</sup>. Tale immediatezza corrisponde alla purezza totale in cui essere e non-essere ancora non hanno provato la loro differenziazione. Nell'oscurità della notte colui che vi è disceso sperimenta la solitudine dell'oblio, dimentica se stesso e tutto ciò che gli appartiene e la luminosità si erge su di lui come un τέμενος, uno spazio celeste sacro. Nel cielo la vita e l'esistenza si fondono mentre quando si piomba nell'infero l'esistenza e la vita si confondono sovrapponendosi l'una all'altra.

Il luogo in cui discende, non potendo sopportare la condizione terrestre, è

un ínfero – ínfero es todo lugar que está sometido a un cielo – se revela a su vez como un lugar donde no se puede permanecer estáticamente, lugar de combustión insoportablemente activa, mar de llamas puede ser cuando allá arriba, en el correspondiente cielo, se ha vislumbrado alguna luminosidad.

un infero – infero è ogni luogo che è sottomesso a un cielo – si rivela a sua volta come un luogo nel quale non si può rimanere fermi, la sede di una combustione insopportabilmente attiva, mare di fiamme forse quando lassù in alto, nel cielo corrispondente, non si è intravista che una vaga luminosità.<sup>453</sup>

Riflettendo ancora sul tema cecità-visione che emerge anche nei suoi *Chiari del bosco*, Zambrano ritiene che spesso la vita proceda alla cieca e che la cecità iniziale abbia determinato l'esistenza degli occhi, necessaria affinché fosse promossa la vista. Se colui che guarda non può vedere se stesso, questa condizione determina la propria cecità e contemporaneamente nasce in lui il desiderio di vedersi. Mentre

---

<sup>450</sup> «y se intenta llegar a la superficie, subir hacia ella. Y se recae una y otra vez en las entrañas para probar de nuevo la privación del espacio-tiempo» in *ivi*, p. 255; *ibidem*.

<sup>451</sup> «oscuridad transitoria y que conduce hacia el alba» *ibidem*; *ivi*, pp. 144-145.

<sup>452</sup> «reflexión de la luz en el oscuro cielo nocturno, no hay claridad refleja. Y no hay intención. Es lo inmediato» in *ivi*, p. 256; *ivi*, p. 145.

<sup>453</sup> *Ivi*, p. 257; *ivi*, p. 147.

procede ciecamente nel tentativo di guardare e di vedersi, percepisce che altri occhi lo stanno guardando. Sono gli occhi della notte, essere che avverte la presenza del cieco che tenta di guardare nell'oscurità come la luce che

en su propia fuente [...] mira todo atravesando en desiguales puntos, luminosos ojos de su faz, que descubierta abrasaría todos los seres y su vida. La luz misma que ha de pasar por las tinieblas para darse los que bajo las tinieblas vivos y a ciegas se mueven y buscan la visión que los incluya.

nella sua propria fonte [...] tutto guarda passando attraverso punti diseguali, occhi luminosi del suo viso, che se messo a nudo ridurrebbe in cenere tutti gli esseri e la loro vita. La luce stessa che deve passare per le tenebre per darsi a quelli che sotto le tenebre vivi e alla cieca si muovono in cerca della visione che li includa.<sup>454</sup>

Sarà l'ombra della notte e delle sue ali a velare gli occhi dell'essere in cerca di visione e quest'azione non sarà contrastata dalla velocità delle ali diurne o del tramonto, delle loro «fiamme, fuoco che tanto sanno di minaccia»<sup>455</sup>.

La contropartita tra luce e ombra sembra non sussistere nel pensiero di María Zambrano, poiché al fondo esiste la convinzione che esse debbano coesistere e che non possa essere altrimenti. La visione anelata dagli esseri viventi deve essere adombrata dall'imposizione sacra di un angelo, che si mostra solo come immagine, icona, che plana da vertiginose altezze perché nella notte la luce sia scintilla non accecante. La luce accecante del sole, che provoca la ferita da cui si schiude l'organo della vista, porta con sé la condanna della cecità e dunque non solo l'impossibilità di vedere ma anche di accedere alla visione. Visione che per Zambrano, lo ricordiamo, non è un sistema organico, non è accessibile né raggiungibile attraverso una concatenazione di postulati ma attraverso l'innamoramento di un'anima che nella notte sussurra all'amato «dove ti nascondesti?». Visione dunque per intuizione, intendendo per questa il senso derivato dal suo etimo, dalla sua radice: *intueor* significa letteralmente fissare gli occhi su un oggetto, guardare con attenzione ma anche guardare dentro. Tutto ciò sia considerato sotto un aspetto prettamente vitale poiché il pensiero di Zambrano esula dalle astrazioni dogmatiche del filosofare, il suo percorso si inserisce proprio in un cammino opposto di recupero del sentire originario e dunque di una musicalità viva che alberga al centro del viscere del cuore. Un palpitare, un balbettare ma soprattutto un respirare ritmico che consente l'innamoramento necessario per la visione.

---

<sup>454</sup> Ivi, p. 233; ivi, p. 124.

<sup>455</sup> «llamas, fuego que tanto saben a amenaza» in ivi, p. 234; *ibidem*.

#### 4.10.4 La fiamma e il fuoco: visioni

Poiché non si può concepire ciò che non può essere sognato, ricondotto, attraverso una galleria di sogni misti a risvegli, al sogno originario della creazione, quello in cui la vita fu destata dalla luce primordiale, senz'occhi ancora.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*)

«Tutto è rivelazione» scrive Zambrano ad apertura di un capitolo di *Chiari del bosco* per poi subito precisare che «tutto lo sarebbe se fosse accolto allo stato nascente»<sup>456</sup>. Con questa affermazione, espressa ancora con le modalità di una scrittura che si fa oracolare e frammentaria, non intende certo istituire un dogma ma puntualizzare che la condizione per far sì che la rivelazione accada e soprattutto per far sì che essa possa essere contemplata e interiorizzata da colui che la desidera, sia quella di liberarsi dalle oppressioni del pensiero, dalle costrizioni della ricerca e lasciare che essa rompa l'oscurità da cui siamo avvolti, un'oscurità che non è da intendersi come cecità ma come senso. La vista si schiude solo se a supportarla si apre la visione. Ciò avviene se l'essere mantiene fedeltà a se stesso, alla vita, al sentire delle origini. Ecco che allora si chiarifica l'*incipit* del libro ovvero l'imperativo di non cercare ma, aggiungerei, è necessario predisporre l'anima all'ascolto e al perdersi, all'inabissarsi, a sperimentare l'oscurità del viscere per accogliere la rivelazione. Proprio così si accende la visione, nella libertà dello sguardo, come «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»<sup>457</sup>.

L'utilizzo dell'immagine della fiamma come metafora della visione o apparizione è frequente tanto quanto quella del fuoco sebbene essa rappresenti soprattutto l'idealizzazione della combustione e della purezza. Inoltre, accettando la lezione di Gaston Bachelard, la fiamma è uno degli agenti immaginativi più potenti.

---

<sup>456</sup> «todo es revelación, todo lo sería de ser acogido en estado naciente» in *ivi*, p. 161; *ivi*, p. 55.

<sup>457</sup> «una llama que funde el sentido hasta ese instante ciego con su corresponsión de ver, y con la realidad misma que no le ofrece resistencia alguna» *ibidem*; *ibidem*.

La verticalità della fiamma mostra l'anelito verso il divino, «tesa verso un al di là, verso un non-essere etereo» mostra tutte «le trascendenze»<sup>458</sup>. Essa, come il fuoco, possiede qualità purificatrici e, al contempo, fa sì che si attui l'immaginazione. Per Zambrano la fiamma è la «bellezza stessa, pura per se stessa. La bellezza che è vita e visione, la vita della visione»<sup>459</sup>. Sono allora la fiamma e il fuoco a farsi rivelazione, ad essere – precisa Zambrano – visione, ἐποπτεία. Seguendo le intuizioni di Eraclito possiamo affermare che l'essere è fuoco eterno vivente:

<p>κόσμον τόνδε, [τὸν αὐτὸν ἀπάντων], οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται, πῦρ ἀείζων, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα.</p>	<p>questo cosmo non lo fece nessuno degli dei né degli uomini, ma sempre era, ed è, e sarà, Fuoco sempre vivente, che con misura divampa e con misura si spegne.<sup>460</sup></p>
--	--

La fiamma consuma se stessa e perdura, estende la visione per poi estinguersi lasciando una traccia geometrica ma quando questo non accade, resta comunque un'impronta cinerea e «un vuoto non disponibile per un altro genere di visione e che riapparirà, facendosi evidente, quando già lo si conosce, in ogni manifestazione di bellezza»<sup>461</sup>.

---

<sup>458</sup> Gaston Bachelard, *La fiamma di una candela*, p. 59.

<sup>459</sup> «la belleza misma, pura por sí misma. La belleza que es vida y visión, la vida de la visión» in María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 161; *Chiari del bosco*, pp. 55-56.

<sup>460</sup> Eraclito [1993] 2012, p. 43.

<sup>461</sup> «un vacío no disponible para otro género de visión y que reapacerá, haciéndose osensible, cuando ya se lo conoce, en toda aparición de belleza» in María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 161; *Chiari del bosco*, p. 56.

#### 4.10.5 *Sperimentare il vuoto: la bellezza*

Hay la persistencia de esos dos contrarios que el primer contacto con la belleza hace aparecer: el vacío y el lleno. El vacío producido por la suspensión del curso de nuestras vivencias recaídas en una casi total pasividad; y la pasividad que corresponde; y en las dos estamos pasivos, sumergidos en la pasividad – ese mar sobre el que flotamos. Es el proceso de penetración en la belleza, en el alma al mismo tiempo que se deshace, que se libera su forma y la trascende. Entonces comienza la vida de la belleza.

(María Zambrano, *La belleza y el tiempo*)

La contemplazione del vuoto creato dalla bellezza porta a perdersi, ad abbandonare lo sguardo all'abisso che si schiude come il calice di un fiore. L'anima smarrisce il centro allora, fa esperienza di separatezza, di vuoto. Sulla soglia di questo vuoto l'essere abbandona i propri sensi che si uniscono nell'anima.

Lo sguardo contemplativo rivolto alla bellezza tende a circondarla, come fosse una sfera ma essa, la bellezza, non si manifesta nell'unità poiché si schiude, «si apre come un fiore che lascia vedere il suo calice, il suo centro illuminato che poi risulta essere il centro che comunica con l'abisso»<sup>462</sup>. Zambrano cita esplicitamente il mito di Demetra e Kore, a cui aveva già fatto riferimento altrove, nello specifico l'istante in cui Kore, attratta dall'abissale e vertiginosa bellezza del calice del fiore, viene inghiottita dalla terra, trascinata dal carro nero di Ade. Nei versi omerici percepiamo il terrore erotico della resa al mistero e alla bellezza, ma Zambrano appronta un passo ulteriore affermando che

y no sería necesario – diciéndolo con perdón del sacro mito eleusino – que apareciera el carro del dios de los ínferos. El solo abismo que en el centro de la belleza, unidad que procede del uno, se abre.

per inabissarsi, allora, non sarebbe necessaria con licenza del sacro mito eleusino l'apparizione del carro del dio degli inferi. Basterebbe l'unico abisso che nel centro della bellezza, unità che procede dall'uno, si apre.<sup>463</sup>

---

<sup>462</sup> «se abre como una flor que deja ver su cáliz, su centro iluminado que luego resulta ser el centro que comunica con el abismo» in *Claros del bosque*, p. 165; *Chiari del bosco*, p. 58.

<sup>463</sup> Ivi, p. 166; ivi, p. 59.



Ciò che interessa a noi è vedere come, ancora una volta, la metafora della luce conduca all'oscurità dell'abisso, a come queste due entità, se tali si possono definire, convergono a suggellare un'unione, una *coincidentia oppositorum* e lo schiudersi della bellezza manifesterà la propria unicità poiché in essa

el abismo que se abre en la flor, en esa sola flor que se alza en el prado, que se alza apenas abierta enteramente. Apenas, como distancia que invita a ser mirada, a asomarse a ese su cáliz violáceo, blanco a veces. Y quien se asoma al cáliz de esta flor una, la sola flor, arriesga ser raptado.

l'abisso aprentesi nel fiore, in quell'unico fiore che si solleva nel prato, si solleva a malapena aperto interamente. A malapena, come lontananza che invita ad essere guardata, ad affacciarsi a quel suo calice violaceo, bianco a volte. E chi si affaccia sul calice di questo fiore unico, l'unico fiore, corre il rischio di essere rapito.<sup>464</sup>

Il tema della bellezza è connesso alla figura mitologica di Medusa che appare frequentemente nelle opere di María Zambrano, in relazione alle due immagini fondanti del suo pensiero filosofico: la luce e l'acqua<sup>465</sup>. Nelle pagine iniziali di *Dell'aurora*, affiora l'immagine della Medusa:

y si por un instante la caja craneal siguiera dormida, nacería inocente la incauta medusa con su caballera más suelta que nunca, suelta y al par luminosa, inteligencia sin tesón, ella, la aurora apresada por el temor de la razonante razón de la ciudad, la arquitectónica.

La caballera de la medusa, puro sentir, no amenazada de naufragio alguno en la razón sin más, en la intacta razón que afluía, flor la caballera de la medusa a su vez, un instante tan sólo cada día

e se, per un istante, la cassa cranica continuasse a dormire, nascerebbe innocente l'incauta medusa con la sua chioma più sciolta che mai; sciolta e luminosa insieme: intelligenza senza decisione. Lei, l'Aurora, imprigionata per paura dalla raziocinante ragione della città, dalla ragione architettonica.

La chioma della medusa, puro sentire, libera dal rischio di naufragare nella ragione assoluta, nella ragione intatta, che a sua volta affiorerebbe, come il fiore della chioma della medusa, ogni giorno per un istante<sup>466</sup>

Il passo citato mostra la capacità evocativa della scrittura di Zambrano, che assimila la bellezza orrorifica della Medusa all'emersione dell'aurora, prigioniera della più bieca razionalità. Essa rappresenta uno dei mostri più affascinanti della mitologia poiché in grado di uccidere con uno sguardo; punita con l'esilio e la metamorfosi da Atena, poiché, da sacerdotessa, aveva profanato il suo tempio

---

<sup>464</sup> Ivi, p. 165; ivi, pp. 58-59.

<sup>465</sup> Qui accenneremo a tale figura solo in relazione alla bellezza e alla luce, per poi approfondirla nel capitolo sulla simbologia dell'acqua.

<sup>466</sup> María Zambrano, *De la aurora*, p. 29; *Dell'aurora*, pp. 13-14.

giacendo insieme al dio Poseidone. La pena stabilita prevedeva che chiunque incrociasse i suoi occhi sarebbe rimasto pietrificato. Quasi sempre Medusa è rappresentata nelle opere d'arte nel momento in cui Perseo tiene sollevata la sua testa serpentina come un trofeo. Dall'atto di violenza perpetrato da Perseo nascono i figli di Medusa, dal suo sangue; orrore e bellezza sono il connubio che più la rappresenta. A Perseo è concesso lo specchio affinché possa guardare la bellezza ambigua di Medusa, una

belleza insondable, que se ahonda y se despliega sin descanso, que no puede ser contemplada como la belleza pide. La contemplación es la ley que la belleza lleva consigo. Y en la contemplación, como se sabe, es indispensable un mínimo de quietud o por lo menos de aquietamiento; un tiempo largo, indefinido que fluye amplia y mansamente. Es el tiempo de la contemplación que da respiro, libertad, libertad siempre, aun cuando el objeto contemplado subyugue.

bellezza insondabile, che sprofonda e si dispiega senza tregua, che non può essere contemplata come la bellezza richiede. La contemplazione è la legge che la bellezza porta con sé. E nella contemplazione, come si sa, è indispensabile un minimo di quiete o quantomeno di calma; un tempo esteso, indefinito che fluisce ampiamente e placidamente. È il tempo della contemplazione che dà respiro, libertà, libertà sempre, persino qualora l'oggetto contemplato soggioghi.<sup>467</sup>

La bellezza ambigua di Medusa, per Zambrano, è insondabile poiché proviene da un abissale e ancestrale sentire, da un altrove. Il regno annunciato dalla mostruosità di Medusa è abitato da «creature nate a metà o di nascita impossibile, da sotto-esseri dotati di una vita illimitata, di avidità infinita e di remota, enigmatica finalità»<sup>468</sup>. Da sempre la mostruosità è stata relegata a mero concetto di rappresentazione di ciò che in natura non è conforme alla regolarità e al cosmo. Tutto ciò che è caos è percepito e interpretato come mostro. L'uomo medievale, per esempio,

è diviso tra l'esigenza di spiegare il 'disordine' che il mostro rappresenta e il bisogno di credere al postulato secondo il quale la natura, in quanto opera di Dio, non può essere se non perfetta e quindi disposta secondo un ordine che niente può turbare. Bisogna dunque credere ad Aristotele – secondo il quale il mostro si integra in un ordine naturale superiore a quello da noi percepito – e a Sant'Agostino, per cui il

---

<sup>467</sup> María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 261; *Chiari del bosco*, p. 153.

<sup>468</sup> «criaturas a medias nacidas o de imposible nacimiento, por subseres dotados de vida ilimitada, de avidez sin fin y de remota, enigmática finalidad», *ibidem*; *ibidem*.

mostro fa parte del disegno divino e in quanto elemento di diversità contribuisce alla bellezza dell'universo.<sup>469</sup>

Bellezza come diversità, *mostrum* nel senso di meraviglia ma che contiene in sé il seme di un terrore iniziale di tale prodigio. Non è nostro intento sviscerare questo affascinante spunto di riflessione sui rapporti intercorrenti tra mostruosità e bellezza ma pensando alla Medusa e alla sua fortunata e ricca rappresentazione artistico-letteraria, vediamo come essa sia emblema del connubio tra femminile e mostro. Anzitutto è necessario ricordare il nesso che lega il concetto di mostro con quello di sacrificio: quest'ultimo infatti è da sempre considerato una *placatio monstri*. In una lettera alla famiglia, mimando l'idea junghiana di costruire cattedrali con i propri mostri e dunque non assumere un atteggiamento contrastivo ma piuttosto contemplativo, Aby Warburg esprime la propria condizione di fragilità psichica:

comprendere, fare luce, riconoscere le leggi nei meccanismi della storia della cultura includendo gli istinti irrazionali nell'ambito dell'investigazione storica: questo era lo scopo del mio lavoro [...] Per mo(n)stra ad astra: gli dèi hanno piazzato il mostro sul sentiero che conduce all'Idea. La Guerra del 1914-18 mi ha fatto affrontare la devastante verità che l'uomo elementare, una volta scatenato, è l'invincibile dominatore di questo mondo.<sup>470</sup>

Il mostro appare pertanto una divinità detronizzata. Se da un lato possiamo notare il regredire dell'uomo, dall'altra si contrappone la volontà di comprendere e contemplare (sia visto nella sua accezione etimologica dell'abbracciare con lo sguardo) l'alterità. Il mostro è l'altro per eccellenza e spesso è la donna a incarnare questa condizione; secondo Bachofen, infatti, il femminile è stato detronizzato e demonizzato, divenendo idolo perverso e i miti che parlano del femminile risaltandone il lato distruttivo. Medusa rappresenta il mito per eccellenza in cui è concentrata la negatività femminile pronta ad emergere. Mentre Omero risalta l'irrepresentabilità di Medusa, designandola come figura liminare tra la vita e la morte, anche Esiodo ne fa espressione dell'oltretomba, limite tra notte e giorno, esaltandone la qualità minerale poiché in grado di pietrificare chiunque con lo sguardo. Con Ovidio abbiamo una rilettura moderna in cui Medusa è eletta quale

---

<sup>469</sup> Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Payot, Paris 1980; *Demoni, mostri e meraviglie alla fine del medioevo*, a cura di Franco Cardini, traduzione italiana di Maria C. Cardini, Sansoni, Firenze 1983, p. 216.

<sup>470</sup> Claudia Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Roma 2011, p. 20.

vittima del dio che l'ha violentata nel tempio di Atena, ponendo così l'accento sul tema della ferita del femminile. Così Medusa diviene mito di iniziazione poiché Perseo, affrontandola, sfida la morte.

Nel Novecento le riletture del mito portano a concepire Medusa come colei in grado di miniaturizzare il potere dell'uomo (Angela Carter); Hélène Cixous col suo celebre saggio *Le rire de la Méduse* (1975) sottolinea l'ineffabilità della bellezza orrorifica della gorgone e tenta di restituire una corporeità alla scrittura femminile. Il riso esprime la crudeltà della sua bellezza ed echeggia quello di Medea di fronte all'impudenza e al tradimento dello sposo. Qui Medusa ride di Perseo poiché è consapevole di essere una parte ineliminabile dell'eroe che la perseguita. Nel mito, infatti, la testa di Medusa continua a sopravvivere anche dopo la morte, il suo sguardo e i serpenti che le incorniciano il volto continuano a minacciare e pietrificare. Così Perseo la trasporta nella κίβισις (bisaccia donata dalle Ninfe), facendone la propria arma poi donata ad Atena che la pose sul proprio scudo. Come osserva María-Milagros Rivera Garretas

nel libro *Chiari del bosco*, nel testo intitolato *Lo specchio di Atena*, María Zambrano distingue tra visione e riflessione. Spiega la distinzione narrando la fiaba in forma di mito che racconta come la "savvia e astuta" Atena, quella della creazione intellettuale, diede all'eroe Perseo uno specchio affinché nel suo riflesso o riflessione paralizzasse la Medusa, donna molto bella, rivale di Atena, perché predestinata ad essere madre; con la riflessione esteriorizzata nello specchio, Atena ottenne che Perseo "si liberasse da utti i sentimenti concomitanti con la visione".<sup>471</sup>

Zambrano prova un sentimento di *pietas* nei confronti del mostro, della Gorgone punita da Atena e verso il dolore della gorgone per la maternità interdetta. In realtà Medusa, pur generando con la sua morte violenta due figli, non fu in grado di nutrirli, adempiendo in tal modo alla propria condizione di madre, poiché il corpo esaminate verrà abbandonato. Il silenzio della Medusa interiorizza la luminosità nelle proprie viscere ed è compensato dal sibilo dei serpenti:

como rememorando un origen ya olviado. Las serpientes, esas extrañas criaturas que han plobado los mitos y religiones de todas las partes del mundo, tanto en su

---

<sup>471</sup> María-Milagros Rivera Garretas, *Il linguaggio oracolare* di María Zambrano in Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, pp. 121-122.

vertiente positiva come in quella negativa, parecchi confermar il mito ancestrale di Medusa come Diosa Madre.<sup>472</sup>

Ella resterà mediatrice e grazie alla sua qualità metamorfica, trasformerà il χάος in κόσμος proprio come fa la creazione artistica.

## 4.11 Luoghi luminosi

### 4.11.1 I chiaroscuri della pittura

La pittura è per me una presenza costante: esiste, è sempre esistita, come un luogo privilegiato su cui soffermare lo sguardo.

(María Zambrano, *Luoghi della pittura*)

Sebbene il pensiero filosofico di María Zambrano non abbia mai preso in considerazione la possibilità di esprimersi attraverso il linguaggio pittorico, tuttavia nell'intero macrotesto dell'autrice troviamo molti scritti riguardanti l'arte e, in particolare, la pittura:

el que yo no haya pintado es, diría, casi una prueba de la esencia, de la sustancia que contiene para mí la pintura. Sólo la contemplación, mirar una imagen y participar de su hechizo, de lo revelado por su magia invisible, me ha sido suficiente. Estando atraída por ella, nunca he sentido la tentación de hacerla. Yo no era pintura, como sé que no soy música.

oserei dire che il fatto di non aver mai dipinto è quasi una prova di quanto di essenziale, di fondamentale, ci sia per me nella pittura. La sola contemplazione mi è bastata: guardare un'immagine e partecipare al suo incantesimo, a ciò che si rivela grazie alla sua magia invisibile. Essendo attratta da essa, non ho mai avuto la tentazione di fare della pittura. Io non ero pittura, come so che non sono musica.<sup>473</sup>

Non è scopo di questo lavoro dottorale approfondire il rapporto di María Zambrano con l'arte – su cui hanno già lavorato molti critici – tuttavia si rende necessaria una ricognizione che accompagni la nostra indagine sulla presenza della

---

<sup>472</sup> Isabel Ortega Rion, *Medusa, el silencio del monstruo*, «Aurora», n. 18, 2017, p. 105.

<sup>473</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, p. 11; *Luoghi della pittura*, p. 19.

luce nelle opere di Zambrano e, nello specifico, l'espressione simbolica che unisce il linguaggio mistico a quello filosofico.

La pittura, considerata «la più umana delle arti»<sup>474</sup>, diviene per Zambrano uno dei luoghi più esemplificativi del rapporto tra luce e oscurità. Questa considerazione potrebbe attirare un giudizio di ovvietà ma addentrandosi negli scritti sulla pittura proposti da Zambrano vediamo come la sua riflessione, scevra di postulati canonici, non si presenti come un trattato sull'arte o su una possibile filosofia dell'arte quanto un percorso iniziatico in grado di riattivare le corde di un sentire originario che si manifesta nella primitività istintuale della pittura. Un sentire che è radice della nostra ricerca euristica, alla base del nostro cammino esperenziale, visibile e invisibile poiché avviene al contempo dentro e fuori, non perseguendo uno schema definito. Si tratta, come ha osservato Rosella Prezzo, di «pensare in un'altra luce». La luce misterica che lega indissolubilmente pensiero ed esperienza, filosofia e mistica. Una luce nascente che viene percepita, ascoltata, sentita. In tale prospettiva il primato della vista o della visione risulta minato dall'ascendente dell'udito e del sentire. La disposizione dell'essere umano è quella di sondare gli abissi, penetrare nelle viscere custodi della luce e questo significa accettare il dono della passività, considerando quest'ultima come una condizione attiva e non inerte. La luce perseguita da Zambrano è in grado di vivere la penombra, accogliere l'oscurità senza esserne travolta così come non accetta la cieca diafanità. Una luce che

“ferisce”, come quella dell'aurora che si insinua nell'oscurità dell'essere rinserrato in sé e, al tempo stesso, fuoriuscendo da essa, ma mai in un'uscita definitiva, apre e rivela. È questa luce, vivente e mortale, «tragica e aurorale», questa ferita che può, per Zambrano, *dar ragione* dell'essere umanamente vivente. Questi ha in sé, è in sé, quella stessa ferita aperta, che non gli permette di rinchiudersi nel suo essere, nel suo stare. Non vederla, rifiutarla, non riconoscerla, significa smettere di rivelarsi in essa.<sup>475</sup>

La nascita della pittura avviene nelle tenebre delle caverne, ma tale oscurità non è cecità, non comporta l'impedimento della visione e della comprensione. La pittura ha vita in una «luce speciale, particolare, intima [*entrañable*], non una luce qualsiasi»<sup>476</sup>. Abbiamo parlato precedentemente dei chiari del bosco non solo come

---

<sup>474</sup> «la más humana de las artes» in *ivi*, p. 71; *ivi*, p. 61.

<sup>475</sup> Rosella Prezzo, *Pensare in un'altra luce* in María Zambrano, *Luoghi della pittura*, p. 10.

<sup>476</sup> «luz especial,, propia, entrañable, no una luz cualquiera» in María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, p. 11; *Luoghi della pittura*, p. 20.

spazi in cui la luce germina silenziosamente ma essi sono anche istanti privilegiati. Analogamente per le sue riflessioni sull'arte Zambrano utilizza l'espressione di *lugar/lugares* ovvero luogo/luoghi non per designare uno spazio atto alla creazione ma soprattutto un tempo in cui la luce si rivela:

entre la penumbra y esa luz reveladora, la pintura se instala en un tiempo diferente, que la acerca a lo intangible, a la morada de lo misterioso. Como el azul que puede contenerlo todo o ser apenas una pincelada, como lo que es ofrecido y por eso no exige respuesta.

la pittura si colloca in un tempo altro, tra la penombra e una luce rivelatrice, che l'avvicina all'intangibile, alla dimora del misterioso. Come l'azzurro che può contenere tutto o essere appena una pennellata, come ciò che viene offerto e per questo non esige risposta.<sup>477</sup>

La rivelazione ha luogo solo quando si è disposti ad accoglierla e la pittura per Zambrano ha rappresentato lo «specchio nel quale non solo potevo vedere, ma dovevo anche parlare di ciò che vedevo, per tenerlo desto, per tenere desto l'enigma che circonda la pittura»<sup>478</sup>. L'approccio epistemologico ed euristico intrapreso da María Zambrano include la sperimentazione di una struttura sempre frammentaria che prevede la ricollocazione di scritti pubblicati in forma sparsa o inediti che, come afferma l'autrice stessa, sono riuniti «sotto il medesimo segno d'amore per la pittura»<sup>479</sup>. Si potrebbe aggiungere che il *trait d'union* non sia solo il desiderio di radunare alcune riflessioni su un tema quanto piuttosto quello di far ritorno, intendendo con questo l'ipotesi che la scrittura di María Zambrano e il pensiero che le corrisponde abbiano come tratto distintivo un movimento circolare che vede l'esilio e il ritorno come le due polarità d'eccellenza entro cui essi si sviluppano. Sebbene allora il progetto unitario di *Algunos lugares de la pintura* non sia intenzionale, esso sorge in modo del tutto naturale, raccogliendo i vari brani sparsi, accomunati da uno stesso struggimento nostalgico per poi protendersi come un'offerta. Seguendo la luminosità della penombra, María Zambrano si sofferma su varie opere, appartenenti per lo più all'arte spagnola, che si fanno portatrici di una semantica della luce che si propone come materia generativa, spontaneamente donata, di tutto il dire filosofico dell'autrice. Una luce che non è mai vittoriosa né violenta come quella solare e astratta della filosofia, che porta

---

<sup>477</sup> *Ibidem; ibidem.*

<sup>478</sup> «espejo, en el que no sólo podía ver, sino que además tenía que hablar de lo que veía, para desvelarlo, para desvelar el enigma que encierra la pintura» in *ivi*, p. 12; *ibidem.*

<sup>479</sup> «bajo el mismo signo de amor a la pintura» *ibidem; ibidem.*

alla grande conquista dell'astrazione, nella sua presunta autosufficienza di astro unico e nell'oblio del suo nascimento, lascia definitivamente in ombra la propria radice di esperienza vitale e con essa le diverse realtà nel loro stesso farsi della vita, dove il senso, ancora in cerca della sua forma, si dà unito al sentire.<sup>480</sup>

Tuttavia, come abbiamo avuto occasione di ricordare più volte, Zambrano non desiste dal fare filosofia ma opera un mutamento radicale rispetto all'accademia. Pur battendo una strada diversa, talvolta opposta, rispetto ai canoni della filosofia occidentale, una via che esuli dall'astrazione degli assiomi tradizionali, resta comunque nella condizione liminare della soglia. Intraprendendo un percorso di tal genere, mette in atto il tentativo di recuperare tutti quei saperi decaduti nell'oblio a causa di una cieca fede nella luce, platonicamente intesa. Ciò nonostante non ha creato una nuova metafisica della luce né tantomeno una mistica della luce ma si è rivolta a una fenomenologia guidata dal sentire delle origini, usufruendo sia del vocabolario filosofico sia del lessico mistico. È qui che risiede l'originalità e, dunque, il fascino della scrittura di Zambrano, in questo suo adempiere alla vocazione filosofica pur setacciando i sentieri mistici.

Sin dal saggio di apertura, Zambrano mette in luce al proprio cammino filosofico e mistico insieme, un concetto fondamentale, che ribadirà più volte nel corso delle sue opere, ovvero che «la troppa luce, quasi come l'assenza di luce, porta a confondere e a cancellare»<sup>481</sup>. È tra questi due poli attrattivi che si instaura il pensiero zambrano sulla pittura, tra luce abbacinante e buio totale: entrambi non concedono appelli né contrasti, pertanto sgretolano confini e forme, riconducendo tutto a una linearità piatta che non ammette sfumature. Da queste considerazioni preliminari allora prende vita la fede nella penombra, nelle discrasie della luce, nelle resa della tenebra. Il saggio in questione, datato Madrid 1933, ha come titolo *Nostalgia della terra* e istituisce un legame, suggerito più che imposto, tra la luce e il sentimento della nostalgia. Essa ha un ruolo fondativo nella scrittura di Zambrano, se ripensiamo a quella circolarità dell'esilio e del ritorno e si origina non tanto dalla privazione di qualcosa ma dall'attrazione verso qualcosa a cui vogliamo far ritorno. Il ritorno comporta sempre una dose di dolore poiché la nostalgia non è la mancanza di ciò che abbiamo perduto o che non esiste più. Se seguiamo la suggestione

---

<sup>480</sup> Rosella Prezzo, *Pensare in un'altra luce* in María Zambrano, *Luoghi della pittura*, p. 8.

<sup>481</sup> «demasiada luz llega a confundir y borrar casi tanto como ninguna» in María Zambrano, *Algunos lugares de la pittura*; p. 18; *Luoghi della pittura*, p. 23.



etimologica, la nostalgia è il dolore del ritorno e quindi la consapevolezza e il desiderio di dover tornare a un precedente stato originario.

Il discorso intorno alle arti prevede una ricognizione sui rapporti che intercorrono tra esse: pittura e scultura, pittura e poesia. Zambrano pone maggior attenzione sulle dinamiche temporali che si sviluppano durante la creazione. Il tempo, presenza costante nella vita umana, appare «unitario e molteplice, dimora del reale e del suo germinare infinito; un trascorrere mediatore, che si manifesta, e di cui è rimasta un'inevitabile trascendenza che la memoria riprende allo stato di speranza»<sup>482</sup>. Ciò crea un'inevitabile angoscia, una nostalgia. L'arte in cui tutto ciò si chiarifica in chiave ancora più struggente è la poesia, la quale «tende infatti a raggiungere una possibile resurrezione, proprio a partire dal tempo in decadenza nel quale la nostra vita si propaga e avanza con un movimento che ha molto della fuga e della condanna. Il tempo, divinità che divora»<sup>483</sup>. Sappiamo quanto il tempo sia una presenza costante negli scritti di Zambrano e come l'immagine del tempo divoratore sia ripresa dai miti greci ove Crono inghiotte i suoi figli e li contiene nelle proprie viscere fino a darli nuovamente alla luce. Qui il tempo è legato all'atto creativo e alla vocazione poetica tanto che è quest'ultima a liberare il tempo, a riscattarlo dal proprio essersi perduto. Le considerazioni sulla poesia portano Zambrano a recuperare uno dei temi più importanti e cari agli amici Cristina Campo ed Elémire Zolla: le forme liturgiche del linguaggio sacro<sup>484</sup>. Il sacro è emanato proprio dalla voce intima e liturgica dell'uomo. Nella poesia allora sono rintracciabili i segni di tale necessità, riscontrabili nell'avvalersi delle formule liturgiche e del silenzio. Ancora una volta è il silenzio ad essere eletto quale condizione fondamentale per accogliere il sacro e la rivelazione, assumendo così un ruolo fondativo nella scrittura di María Zambrano e anche, quindi, in queste osservazioni sulla pittura. Silenzio e deserto come espressioni dell'esperienza mistica. Abbiamo già avuto modo di analizzare le dinamiche del silenzio all'interno dell'esperienza mistica che qui ritroviamo:

---

<sup>482</sup> «unitario y múltiple albergue de lo real y de su germinación inacabable; un transcurrir mediador, manifestante, del que ha quedado una inevitable trascendencia que recoge la memoria en estado de esperanza» in María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, p. 100; *Luoghi della pittura*, p. 84.

<sup>483</sup> «tiende a procurar la posible resurrección desde este tiempo en decadencia donde nuestra vida se extiende en un avanzar que tanto tiene de huida y tanto de condenatorio. El tiempo deidad, que devora» *ibidem*; *ibidem*.

<sup>484</sup> Cfr. Cap I.

y está el silencio, el silencio que se hace como un vaso, apto para recibir la palabra definitiva y para guardarla sin que se desvanezca ni si derrame, para que darla sin que permanezca sin que pase, sin que entre en la cadena de las palabras que se siguen unas a otras, en esa muchedumbre. [...]

Planea el silencio en lo alto, desciende sobre la cabeza del que a esa altura llega desasiéndose de todo lo que liga, de las ligaduras de su pensamiento con sus emociones habituales, con sus reacciones establecidas, deja de reaccionar, libre de la muchedumbre de las reacciones. Y sólo así, aun en el que precedido por el camino de la razón discursiva, se hace el silencio que es la respuesta, el *a priori* de enunciados tales como el «Imperativo categórico». El silencio que acoge a la palabra absoluta del humano pensamiento, que permanecerá así aparte, solitaria, operante, análogamente a la del lenguaje sagrado inicial. Y guardada en ese lugar silencioso del alma humana actuará indefinidamente, se actualizará en una ilimitada e incensante reflexión, esa definida por Platón como «el diálogo silencioso del alma consigo misma».

e il silenzio, il silenzio che si fa è come un vaso, atto a recepire la parola definitiva e a conservarla senza che svanisca né si versi, affinché permanga senza passare né entri nella catena delle parole che si susseguono le une alle altre, in moltitudine. [...]

Plana il silenzio dall'alto, discende sulla testa di chi a quell'altezza giunge liberandosi di tutto ciò che lega, dei legami del pensiero con le sue emozioni abituali, le sue reazioni stabilite e, libero dalle molteplici reazioni, smette di reagire. Solo così, persino nel cammino prescelto dalla ragione discorsiva, si fa il silenzio che è risposta, l'*a priori* di enunciati quali l'«imperativo categorico». Il silenzio che accoglie la parola assoluta del pensiero umano, la quale rimarrà così separata, solitaria, operante, come quella del linguaggio sacro degli inizi e, conservata in questo luogo silenzioso dell'anima umana, agirà indefinitivamente, si attualizzerà in una illimitata e incessante riflessione, quella che Platone definisce come il «dialogo silenzioso dell'anima con se stessa».<sup>485</sup>

La rivelazione esige il silenzio ed esso accoglie il λόγος, la parola assoluta. Il linguaggio sacro della φύσις vivifica e unisce l'essere umano. Per María Zambrano è la poesia a farsi «tremula e aurorale enunciazione»<sup>486</sup>, in essa la parola si schiude come un'epifania nel senso, gravida della nostalgia dell'infanzia. A tal punto che la poesia stessa è stata considerata dai critici come lievito dell'infanzia poiché in essa è racchiusa l'alba del linguaggio, una «reiterata germinazione dell'aurora della luce e della parola»<sup>487</sup>. Al contrario la filosofia persegue l'ἀλήθεια allontanandosi tragicamente dalla sacralità del linguaggio, intenta a svelare mentre la parola innocente, originaria, porta con sé un velo. Questa parola velata è

ya una manifestación de la palabra perdida. No se ha dirigido la búsqueda de la filosofía a esa palabra, ni a la palabra en cuanto tal que suponía dada en toda la extensión requerida, sino a la realidad que suponía

già una manifestazione della parola perduta. La ricerca della filosofia non è stata rivolta a questa parola, né alla parola in quanto tale, che essa presupponeva data in tutta l'ampiezza richiesta, bensì a quella realtà

---

<sup>485</sup> Ivi, pp. 102-103; ivi, p. 86.

<sup>486</sup> «temblorosa, alboreante enunciaci3n» in ivi, p. 108; ivi, p. 90.

<sup>487</sup> «reiterada germinaci3n de la aurora de la luz y de la palabra» in ivi, p. 109; *ibidem*.

oculta, mas no irremisiblemente, sino justamente velada y apta para ser rescatada, con sólo que se la sacase del velo que la envolvía.

che pensava occulta, non però in modo irremissibile ma in quanto velata e pronta a essere riscattata: bastava solo togliere il velo che l'avvolgeva.<sup>488</sup>

Zambrano ribadisce l'operazione intentata dalla filosofia partendo dal significato di ἀλήθεια e quindi dall'idea di liberare la realtà dal velo di cui è prigioniera, riportandola alla luce. Zambrano insiste sulle divergenze strutturali e anche concettuali della filosofia e della poesia. Quest'ultima infatti accede a un serbatoio linguistico illimitato proprio in virtù del velo che avvolge la parola. La poesia mantiene acceso il fuoco che l'alimenta e preserva lo splendore che si genera. La parola bianca e intatta non esce mai allo scoperto poiché mantiene il velo per proteggere «ciò che considera il suo nucleo di fuoco; un fuoco puro, nascosto per poter essere del tutto vivo, per essere più vivo e più invulnerabile della vita, della Vita stessa; luce che s'incendia da sé, fuoco inestinguibile che si alimenta incessantemente»<sup>489</sup>. La parola è manifestazione di questo fuoco: a questa tende la *quête* zambraliana, la parola originaria e iniziale che «si dà e si cela, che si dà solo in un presentimento, in un balenio da cui ogni linguaggio proviene»<sup>490</sup>. Qui Zambrano, appellandosi anche alla cromia della pittura, elabora un discorso metaforico in cui associa il bianco alla parola perduta e cercata, offerta dalla poesia con i colori. Il bianco, tradizionalmente associato alla purezza e all'innocenza, esiste solo quando si dà da solo mentre il colore, che obbedisce per Zambrano a un'ineluttabilità immaginativa, nasce

del fuego que hay en la luz, del agua que hay en el aire, de la tierra que absorbe fuego y agua y que los guarda – vela – en su oscuridad dándolos luego la luz en su forma visible, dándolos al aire en una circulación de elementos que al pasar por la tierra se han fijado, y que en el aire se unen pasajeramente, en esa ligereza de los colores atmosféricos reveladores de una región intermedia entre cielo y tierra. Ilimitados y cambiantes, son un velo ciertamente que

dal fuoco che c'è nella luce, dall'acqua che c'è nell'aria, dalla terra che assorbe fuoco e acqua e che li conserva – li vela – nella sua oscurità per poi darli alla luce nella loro forma visibile, e nell'aria in una circolarità di elementi che nel passare per la terra si sono fissati, e che nell'aria si uniscono in modo fugace, in quella leggerezza dei colori atmosferici che rivela una regione intermedia tra cielo e terra. Illimitati e cangianti, sono un velo che filtra il fuoco e

---

<sup>488</sup> Ivi, p. 110; ivi, p. 91.

<sup>489</sup> «al que la atiende de su núcleo de fuego; un fuego puro, escondido por ser el todo viviente, por ser lo más viviente y lo más invulnerable de la vida, de la Vida misma, luz encendida de sí misma, fuego inextinguible, incesante alentar» in ivi, pp. 111-112; ivi, pp. 92-93.

<sup>490</sup> «se da y se cela, que solamente se da en presentimiento, en vislumbre de donde todo lenguaje viene» in ivi, p. 112; ivi, p. 93.

tamiza el fuego y la luz solares.

la luce solari.<sup>491</sup>

Emerge allora un riferimento esplicito ai quattro elementi e dunque a questo sostrato alchemico che pervade la scrittura di María Zambrano, qui unito alla semantica dei colori. Insieme ad esso e all'agone tra diafanità e opacità, si prefigura l'ambivalenza delle coppie oppostive vita e non vita, spirito e corpo, concretizzandosi nell'immagine metaforica del velo, un «velo che è già vita [...]. Il velo della vita che deve avvolgere ugualmente la parola nella sua luce e nel suo fuoco, nel suo soffio originario; il velo della vita: tempo, luce riflessa dal colore, corporeità per quanto sottile»<sup>492</sup>. La rivelazione è il perno attorno al quale ruota la disamina zambranianiana in quanto essa è «visione che manifesta qualcosa». Ma soprattutto la rivelazione per Zambrano è offerta, un «patto tra la luce e l'ombra» e così anche «pittura e scultura costituiranno una liberazione delle cose viste nella luce naturale, gioco di luce e ombra, di volumi e pesi, gioco con il colore e con il peso del mondo»<sup>493</sup>.

Alla base della riflessione di Zambrano, abbiamo visto, sottostanno i principi dell'alchimia, di un'arcana sapienza, per dirla con la definizione di Michela Pereira. Si tratta quindi di un sapere animico, atavico che non può essere frainteso con un mistero insolubile. Zambrano accede alla sapienza antica dell'alchimia per reperire strumenti non solo linguistici ma soprattutto semantici per trovare la chiave di volta che apra le cattedrali del suo cammino esperienziale. Per questo motivo, anche quando medita sulle opere d'arte e sulla retorica della pittura, si rivolge alla figurazione alchemica, vedendo nell'unione di luce, fuoco, terra e acqua il luogo in cui «la parola si dà inevitabilmente»<sup>494</sup>. Poiché in tale convergenza antinomica la parola appare come εἶδος, figura, forma facendosi presentire e intravedere. Evidenza e trascendenza operano affinché le immagini e i pensieri siano visti e sentiti come fossero essi stesse parole:

---

<sup>491</sup> *Ibidem*; ivi, p. 93.

<sup>492</sup> «un velo que es ya vida: la vida posible para el hombre y para lad demás criaturas vivientes de la tierra. El velo de la vida que ha de envolver por igual a la palabra en su luz y en su fuego, en su aliento originario; en velo de la vida: tiempo, luz reflejada por el color, corporeidad aún sutil» *ibidem*; *ibidem*.

<sup>493</sup> «visión que manifiesta algo», «pintura y escultura serán liberación de las cosas vistas en la luz natural, juego de luz y sombra de volúmenes y pesos, juego con el color y con el peso del mundo» ivi, pp. 76-77; ivi, pp. 64-65.

<sup>494</sup> «se da inevitablemente la palabra» in ivi, p. 112; ivi, p. 94.

allí donde el espacio y el tiempo son vividos trascendentemente y no simplemente habitados o gozados, aparece la palabra poética en su esencia misma – pensamiento, *eidós* –, articulándose de otro modo, con un mínimo de representación, de figuración, o sin rastro alguno de ellos, dándonos a presentir con evidencia – ya que existe una evidencia del presentimiento y del vislumbrar – la inmensidad de la palabra, de ese «ser» que es la lapalabra derramada en múltiples modos de aparición y de trascendencia. Y se nos hace más inteligible el que la figura [...] de criaturas de los tres reinos de la naturaleza, hayan regido como símbolos, como enigmas a descifrar, como heraldos, pues que todo ello quiere decir que han sido vistos y sentidos, tratados como palabras.

lì dove lo spazio e il tempo sono vissuti in modo trascendente, e non semplicemente abitati o fruiti, la parola poetica appare nella sua stessa essenza – pensiero, *eidós* –, articolandosi in altro modo, senza alcuna traccia di esse, facendoci presentire con evidenza – dal momento che esiste un'evidenza del presentire e intravedere – l'immensità della parola, di questo “essere” che è parola profusa in molteplici modi di apparizione e trascendenza. E ci si rende più intellegibile quanto la figura [...] delle creature dei tre regni della natura, abbia prodotto come simboli, come enigmi da decifrare, come araldi, poiché questo vuol dire che essi sono stati visti e sentiti, trattati come parole.<sup>495</sup>

È ciò che accade con l'atto sacro della creazione di tutto ciò che è visibile e invisibile, attraverso l'azione mediatrice e metamorfica della parola divina, il *fiat lux*.

#### 4.11.2 *Lo splendore sacro dell'arte spagnola*

Dio aveva bisogno di esprimersi quando si mise a creare l'universo, a creare tutte le cose, e per prima la luce? La luce, la non-cosa che precede tutte le cose che grazie ad essa esistono; la luce è il nostro medio, il medio della vita umana. Vivere umanamente è vedere ed essere visti, è muoversi nella visibilità.

(María Zambrano, *Luoghi della pittura*)

Nella sua riflessione attorno ai linguaggi delle arti e, in particolar modo, della pittura, Zambrano si sofferma a lungo sull'arte della propria patria, la Spagna, memore delle visite al Museo del Prado e della particolare luce custodita nell'architettura stessa delle città in cui ha vissuta. Zambrano pone come premessa la considerazione sulla natura semi-divina di poesia e musica, le quali, secondo la mitologia greca, hanno un'origine celestiale, cadono dal cielo per giungere agli

---

<sup>495</sup> Ivi, pp. 113-114; *ibidem*.

infernì dell'anima, nei luoghi inaccessibili ove *infero* e *supero* si congiungono. La pittura, al contrario, è umana ed esprime la sacralità dell'arte. La terra spagnola conserva, con il suo paesaggio di pietra e acqua, una forte plasticità. I luoghi della Castiglia ardonò dal desiderio di essere guardati, visti, contemplati; terra che vuole riprodursi, generare come inesauribile fonte di luce:

la luz al caer se ensimisma en su esplendor; en su señorío, cuando luce sola en la meseta, en el horizonte abierto de Castilla, o sobre el llano de la Mancha esconde en su diafanidad otra luz; la luz misma pide ser revelada. Es una luz religiosa, ardiente, de sacrificio, que proclama su origen en el fuego; más que luz es el resplandor diáfano de una hoguera, es realmente y más que en parte alguna, más que en el trópico, la luz del sol.

la luce calando si concentra nel suo splendore, nella sua signoria, quando, pura luce sull'altipiano, nell'orizzonte aperto della Castiglia, o sulla pianura della Mancia, nasconde nella sua diafanità un'altra luce; la luce stessa chiede di essere rivelata. È una luce religiosa, ardente, sacrificale, che dichiara la sua origine nel fuoco; più che luce è il bagliore diafano di un rogo; è, più che in qualsiasi altra parte, più che ai tropici, la reale luce del sole.<sup>496</sup>

Zambrano individua nella luce solare la nascita della sua terra e vede il fuoco e la luce originarsi dal fuoco cosmico. Il sole è sì fonte di vita e nutrimento ma ha anche il volto terribile della distruzione e della consunzione; la luce, per Zambrano, non deve solo illuminare ma quando lo fa, «consuma, fa ardere, chiama e attrae a sé tutte le cose, le fa uscire da sé»<sup>497</sup>. Notiamo come per Zambrano la luce solare si muova sempre sull'antinomia dell'azione di creazione e distruzione; si materializza in tal senso l'evento luminoso fino a costruire una salda circolarità con la vita delle tenebre. Nella pittura Zambrano vede l'attualizzarsi dell'incontro tra luce e oscurità, per questo in Grecia il linguaggio pittorico risulta essere meno incisivo rispetto alle altre arti poiché per la cultura greca l'amore per la luce si concretizza nella trasparenza, nella diafanità e questo non può generare la pittura. Mentre in Spagna, la luce è un'offerta, ha in sé un sentire che Zambrano definisce religioso poiché accede alle remote pieghe dell'animo. Nella cultura spagnola la sete di visione e di luce non trova adempimento nella filosofia ove vige il sentimento di chiarezza bensì il motore della ricerca si risolve non in un atteggiamento amoroso ma di adorazione. Quest'ultima, secondo le considerazioni di María Zambrano, ha il potere di rendere schiavi. Ciò ha senso e trova compimento nei versi di Leon Felipe quando scrive

---

<sup>496</sup> Ivi, p. 79; ivi, p. 67.

<sup>497</sup> «consume, hace arder, llama y atrae a las cosas hacia sí» *ibidem*; *ibidem*.

«tutto il sangue di Spagna per una goccia di luce»<sup>498</sup>. La *gota de luz* è l'immagine più calzante per esprimere il senso di sacrificio che appartiene alla cultura spagnola e anche, diremmo, alla filosofia di Zambrano. La sua scrittura, costruita su una densa rete di sequenze epigrammatiche, mima il sentire delle viscere e si esplica attraverso piccole epifanie di luce. Se in Grecia e dunque nella filosofia accademica che ne deriva il pensiero la pittura è un'arte non nata in quanto sarebbe «figlia della luce diafana e trasparente della filosofia» e non della «luce religiosa dei misteri», in Spagna la pittura è misteriosa, non domanda chiarezza, ma chiede un sacrificio di sangue e un'interiorizzazione della luce natura, «*di raccogliersi così come la carne sta raccolta in sé. Le chiede di entrare nella carne, di farsi, come questa, misteriosa e raccolta*»<sup>499</sup>. La luce a cui si riferisce María Zambrano è quella di resurrezione, che «trapassa, trafigge, s'incendia e incendia, senza distruggere [...] che penetri nella vita della carne, nel suo processo»<sup>500</sup>.

Entrando poi nello specifico della storia dell'arte, Zambrano compara la pittura italiana con quella spagnola. Se nella prima riconosce uno sradicamento sensoriale della visione, che si mostra pura e lontana dal fondo oscuro da cui proviene, al contrario in quella spagnola «la visione [...] riposa sul fondo originario del sentire corporeo» fuggendo così dal pericolo dell'astrazione. Anzi, puntualizza Zambrano, sembra che la visione si immerga in tale fondo:

diríase que lejos de apartarse de su fondo sensual, la visión se hunde en él, que queremos en nuestro modo de mirar, tomar posesión de todo corporal de un cuerpo; verlo por dentro, sentirlo también en su misma superficie luminosa, que no se nos escape al ser visto en la luz. Y que al ser iluminado no pierda nada de su *condición sombría*, de esa mágica oscuridad de tinieblas donde los cuerpos tienen más intensidad que en la luz, *que no se pierda el misterio de la existencia desnuda en las tinieblas*.

si direbbe che, lungi dal separarsi dal suo fondo sensuale, la visione vi si immerga; che amiamo guardare a modo nostro, prendere possesso di tutto ciò che di corporeo c'è in un corpo; vederlo da dentro, e sentirlo anche nella sua stessa superficie luminosa: che non ci sfugga proprio mentre è visto nella luce e che, nell'essere illuminato, non perda nulla della sua *condizione ombrosa*, di quella magica oscurità delle tenebre dove i corpi hanno più intensità che nella luce, *che non si perda il mistero della nuda esistenza nelle tenebre*.<sup>501</sup>

<sup>498</sup> «Toda la sangre de España por una gota de luz» in *ivi*, p. 83; *ivi*, p. 70.

<sup>499</sup> «hija de la luz de la filosofía diáfana, transparente», «luz religiosa de los misterios» in *ivi*, p. 84; *ibidem*.

<sup>500</sup> «*se ensimisme como la carne está ensimismada. Le pide que entre en la carne, que se haga como ella misteriosa y ensimismada*» *ibidem*; *ivi*, p. 71.

<sup>501</sup> *Ivi*, p. 86; *ivi*, p. 72.

Per tali motivi luce e tenebre stipulano un patto o entrano antinomicamente in lotta tra di loro.

Zambrano affronta solo alcuni artisti e alcune loro opere, luoghi della pittura in cui lei ritrovava la luce perduta, seguendo quei fantasmi originati da una realtà che ferisce, una realtà che proviene dalle viscere. Zambrano dedica un saggio proprio alla figura del fantasma e alla differenza che sussiste tra fantasma e mito. Se quest'ultimo ha il compito di risvegliare, di riattivare la condizione umana quasi approntasse un'impresa eroica, al contrario il fantasma, vero e proprio *revenant*, «sommerge in una sorta di estasi il soggetto davanti al quale si presenta». Ma l'estasi non è propriamente un uscire fuori di sé, bensì «un'attrazione simile a quella della gravità»<sup>502</sup>. Come osserva Rosella Prezzo, lo sguardo del fantasma è simile a quello del contemplativo ovvero indugia sull'oggetto che ama, «si intrattiene nello sfondo oscuro in cui esso si agita [...] si prende tempo e gli dà tempo per affacciarsi, per un istante, nell'apparire»<sup>503</sup>. Nell'inseguire i φαντάσματα, è possibile rintracciare il filo d'oro della luce, che non può dimenticare l'oscurità da cui è stata generata, inabissandosi nel fondo dove visibile e invisibile si donano e si ritraggono poiché il visibile è

un venire alla luce che testimonia del fondo da cui sorge e da cui continuamente può risorgere. Questo fondo cieco, indispensabile alla pittura, non si rivela quindi in quanto direttamente visto, ma perché *si fa sentire* nello sguardo spaesato di chi si sofferma e indugia perplesso. La pittura riscatta perciò il fantasma offrendogli non l'eternità, l'immortalità ma, nel *continuum* del tempo, il vuoto di un istante, in cui qualcosa possa avvenire: l'*istante perenne*, l'ecco, il suo sorgere insopprimibile, la sua evidenza sensibile, l'*epifania che lo sacralizza*.<sup>504</sup>

Quest'epifania sacralizzante si manifesta non nella luce razionale, astratta, diafana della filosofia ma in quella sensuale, concreta, oscura della pittura, ravvisabile, per Zambrano, soprattutto nelle opere di Velásquez, Goya, Zurbarán, Picasso, Miró e altri artisti spagnoli.

Partendo da una visita al Museo del Prado, considerato come un tempio al centro della città di Madrid, María Zambrano individua nelle opere di Velásquez la stessa luce che bagna la capitale spagnola. Nel saggio, che ha come titolo *Una visita*

---

<sup>502</sup> «sume al sujeto ante quien se presenta, en una especie de éxtasis», «una atracción emparentada con la gravedad» in *ivi*, p. 64; *ivi*, p. 54.

<sup>503</sup> Rosella Prezzo, *Pensare in un'altra luce* in María Zambrano, *Luoghi della pittura*, p. 14.

<sup>504</sup> *Ivi*, p. 15.



*al museo del Prado* ed è un estratto dall'opera autobiografica *Delirio e destino* pur narrata in terza persona, mediante il dialogo con Ulyses si concretizza una discussione sul vedere e sull'essere visti, sul venire alla luce e sul nascere, sull'uscire allo scoperto. Come è ricordato dal curatore in una nota, l'espressione spagnola *dar la cara* non significa soltanto "farsi avanti", "mostrarsi" ma anche "dare il volto" indicando in tal senso un "mostrarsi rivelando il proprio volto". La protagonista della narrazione si sofferma a contemplare una straordinaria natura morta del pittore Zurbarán dove il bianco improvviso della tovaglia manifesta il nulla ricordando il bianco della veste del beato Serapione. Nel ritratto del beato si intuisce un momento di completa contemplazione e il bianco dell'abito sembra uscire «da se stesso, non era luce ricevuta, riflessa». Zambrano osserva come nelle opere del pittore spagnolo «la luce nasce dalla materia stessa, dotata di una sua luce propria»<sup>505</sup> a testimonianza di una cieca fede nella sostanza del reale poiché tutto è sacro, la materia è sacra e lo è in quanto la presenza di Dio è forte. Al contrario, Juan Gris ammirava il vuoto dello spazio, concependolo come luogo in cui le cose trovano posto secondo equazioni matematiche. A Francisco Zurbarán dedica anche altri saggi, sottolineando soprattutto l'intensità del colore e l'immensità della *blancura*:

todos los colores en Zurbarán, los tintes más oscuros – creo recordar que no dio el negro: ese negro único de Velásquez –, desde los pardos grises a los amarillos, vienen a parar en el blanco. Esto sí ha sido visto por algunos. El blanco, el inimitable blanco de Zurbarán a donde todos los colores van a dar, al modo de los ríos en el mar. La inmensidad del blanco, la infinitud de un blanco que se hace así blancura. Esa blancura que en las clases de filosofía nos habían dicho que era invisible. Está aquí, en los blancos de Zurbarán y quizá esté visible, no porque en verdad haya llegado a ese absoluto de la blancura, sino porque la anuncia. Todos los seres y cosas están en la cumplida promesa de su ser, pues la blancura aparece envolviéndolos a todos en el misterio de la anunciación que los recoge y los trasciende.

tutti i colori in Zurbarán, le tinte più scure – mi sembra di ricordare che non usò il nero, quel nero unico di Velásquez –, dai bruni grigi agli amaranto, vanno a parare nel bianco. Questo sì che è stato notato da qualcuno: il bianco, l'inimitabile bianco di Zurbarán dove tutti i colori finiscono, come i fiumi nel mare. L'immensità del bianco, l'infinitezza di un bianco che si fa, così bianchezza. Quella bianchezza che nelle lezioni di filosofia ci avevano detto che era invisibile sta qui, nei bianchi di Zurbarán; e forse rimane visibile non già perché ha raggiunto l'assoluto della bianchezza, ma perché l'annuncia. Tutti gli esseri e le cose sono nella piena promessa del loro essere, quando la bianchezza appare avvolgendoli tutti nel mistero dell'annunciazione che li raccoglie e li trascende.<sup>506</sup>

<sup>505</sup> «la luz [...] nace de la materia misma que tiene la luz que le conviene» in María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, p. 5; *Luoghi della pittura*, p. 45.

<sup>506</sup> Ivi, p. 143; ivi, p. 114.

Nei quadri di Zurbarán non si trovano sentimenti di angoscia legati a episodi oscuri della storia, i personaggi sono privi di segreti e tra di essi non troviamo cavalieri ma frati o santi. Nei bianchi delle loro vesti Zambrano recepisce una l'aurora del mistero, l'annuncio dell'invisibile. Come osserva Antoni Gonzalo Carbó

mirar el blanco y sentir su trascendencia hacia el origen refleja el cumplimiento de la creación y la quietud del contemplador. Blancura anunciada por el blanco en obras pictóricas privilegiadas, habita los seres y cosas y revela su carácter sagrado, entrañable y trascendente. Corresponde a la revelación por la luz que sube del origen oculto y lo aclara como una aurora. Ambos fenómenos, la blancura presente en el blanco y la luz auroral, participan del sentir originario, de la trascendencia del hombre hacia las entrañas en busca de su revelación casi mística por lo divino.<sup>507</sup>

Il bianco nelle opere di Zurbarán è un bianco silenzioso, corrisponde a una quietudine, a un assoluto, uno spazio di luce in cui si realizza l'estasi, il nulla. Si dà, si offre nascendo. Nell'immagine bianca di Zurbarán

en la que ser blanca se sobrepone a todo, mueve, mueve a quietud.

Es la blancura, esta que Zurbarán tan porque sí nos regala, la blancura en estado naciente. Entre las tinieblas o los pardos colores de la pobreza, nace algo blanco, un amplio hábito de esa enigmática y singular Orden de la Merced, liberadora de cautivos, o un paño de uso, o una nada, y ella sola la blancura en su ser abismal.

nella quale l'essere bianca sovrasta tutto, e muove, muove a quiete.

È la bianchezza quella che Zurbarán ci regala, la bianchezza allo stato nascente. Tra le tenebre o i bruni colori della povertà nasce qualcosa di bianco, l'ampia veste di quell'enigmatico e singolare Ordine della Mercede, liberatrice dei prigionieri, o uno straccio o un niente; o essa sola, la bianchezza, nel suo essere abissale.<sup>508</sup>

Questa *blancura* è allo stato nascente come una creatura che viene dal fondo ed è possibile vederlo con evidenza nel quadro dell'*Agnus Dei* di Zurbarán dove un piccolo agnello con le zampe legate si offre allo sguardo con una quiete refrattaria al dolore. Ma il centro nevralgico del quadro risiede proprio in quel sacrificio, nel consegnarsi come parola assoluta che «si dà solo attraverso il sacrificio»<sup>509</sup>. E il sangue, che non compare, viene comunque offerto nel colore bianco. La trama simbolica sottesa ai quadri di Zurbarán e la reiterazione di certe immagini così come l'insistenza su alcune sfumature di colori riconduce al codice espressivo dei mistici, alla loro visione delle cose. L'intensità dei vestiti dei personaggi protagonisti dei quadri e la rifinitura perfettamente compiuta corrispondono a un totale sacrificio, il

---

<sup>507</sup> Antoni Gonzalo Carbó, *Blancura no vista*, «Aurora», n. 17, Universitat de Barcelona, 2016, p. 57.

<sup>508</sup> Ivi, pp. 116-117; ivi, p. 96.

<sup>509</sup> «sólo se da pasada por el sacrificio» in ivi, p. 117; *ibidem*.

«sacrificio del corpo alla luce e quello della luce che declina entrando nel corpo, senza distruggerlo»<sup>510</sup>. Questo corrisponde a una narratività che suggerisce la visione mistica ove «i sensi vengono distrutti, ma solo nella loro forma ordinaria, per essere ricondotti [...] a una superiore acutezza e a un'unione tra di loro, a un'unione tra di loro e l'intelletto che produce una percezione più intensa e totale, un abbracciare la realtà e penetrarla»<sup>511</sup>. Se i quadri degli artisti amati si offrono alla contemplazione, senza essere interrogati, spontaneamente, ciò avvalorava l'idea dell'esistenza di una intrinseca assonanza tra opera ed opera, tra artista e artista, che giunge a intrecciarsi con le dinamiche del pensiero filosofico di Zambrano, in perenne metamorfosi. Per tale motivo alcuni temi tornano costantemente e insistentemente: il disfacimento dei sensi, lo sguardo dell'angelo, l'attesa della notte, il patire la trascendenza, il sacrificio alla luce. Questa ripetizione diviene a tutti gli effetti una struttura portante della scrittura di Zambrano, della sua riflessione. La pittura, linguaggio privilegiato come quello della poesia, si presta a una sistematica alternanza di chiaroscuri in grado di costituire un discorso unitario e totale.

I personaggi di Zurbarán, animati da un fuoco segreto che li consuma e li porta ad offrirsi alla visione, sono persone che ricevono la luce non da una vertiginosa altezza ma dalle profondità dell'interiorità. La luce si raccoglie nelle pieghe oscure delle vesti, si rapprende mantenendo la propria vitale unicità nello sguardo. Non sono scolpiti da una fulminea e distruttiva luminosità divina, ma essa viene concepita nell'oscurità delle viscere per poi spandersi all'interno dell'anima. Nelle sue tele «ogni essere umano è come lo si vede»<sup>512</sup>. Questo accade anche in un'opera cara a María Zambrano, che lei stessa considera come un'immagine-guida:

estoy, después de tantos años de exilio, delante del cuadro *Santa Bárbara*, del Maestro de Flemalle [...]. ¿Por qué me has acompañado tanto? ¿Por qué me sigues acompañando ahora, mí? Quizá ha sido eso, que te he tenido dentro de mí sin yo darme cuenta, pero no como cosa mía, no como cosa que yo haya devorado, que me haya

dopo tanti anni d'esilio, sono di nuovo davanti alla Santa Barbara del Maestro di Flemalle [...]. Perché mi ha accompagnato per così tanto tempo? Perché continui ad accompagnarmi ora, ora che ti vedo appena, ora che ti ho dentro di me? Forse è stato proprio questo: ti ho tenuto dentro di me senza rendermene conto, ma non come una

<sup>510</sup> «sacrificio del cuerpo a la luz y de la luz doblegándose al entrar en el cuerpo, sin destruirlo» in *ivi*, p. 88; *ivi*, p. 74.

<sup>511</sup> «los sentidos, sí, mas en su forma ordinaria para llevarlos [...] a una acuidad superior y una unión de ellos entre sí, entre ellos y el entendimiento que produce una percepción más intensa y total, un abrazar la realidad y penetrarla», in *ivi*, p. 9; *ivi*, p. 75.

<sup>512</sup> Nunzio Bombaci, *La pietà della luce. María Zambrano dinanzi ai luoghi della pittura*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, p. 81.

incorporado a mi ser, porque es todo lo contrario.

cosa mia, non come una cosa che avessi già divorato, che avessi incorporato al mio essere, perché è proprio il contrario.<sup>513</sup>

Nel quadro la martire tiene un libro in mano ma non sembra intenta a leggerlo né in estasi né in atteggiamento meditativo. Santa Barbara è assorta in sé, «assorbita da un mondo trascendente»<sup>514</sup> e Zambrano, contemplandola, sente di poter accedere allo stesso stato di concentrazione. Un altro particolare che da sempre ha attirato l'attenzione di María Zambrano è l'immagine del fuoco alle spalle di Barbara, un fuoco di un'intensa consistenza, occupa pienamente lo spazio. Zambrano nota la bellezza della gratuità dell'ardere del fuoco, non esperisce a nessuna delle sue funzioni, né quella trasformativa né quella distruttiva, non consuma, non brucia, non muta la propria sostanza o altrui:

el fuego. ¡Cómo lo he recordado! Ese fuego sustancial; ese fuego que no está por ninguna de sus propiedades sino por su ser. Sobre todo era el fuego el que me atraía, un fuego que no devora, un fuego que si calienta es porque está en su ser, el calentar, nada más que por eso.

il fuoco. Quanto l'ho ricordato! Questo fuoco sostanziale; questo fuoco che non è in funzione di nessuna delle sue proprietà ma solo del suo essere. Era soprattutto il fuoco ad attrarmi, un fuoco che non divora, un fuoco che, se riscalda, è perché riposa nel suo essere, il riscaldare, niente di più che questo.<sup>515</sup>

La contemplazione di questo fuoco e di Santa Barbara non significa un evento puramente artistico ma esprime altresì un'emanazione talmente potente da infondere in María Zambrano una calma, un essere assorto, una pace. Sono gli stessi stati d'animo che sembra vivere Santa Barbara leggendo il libro, accettando il miracolo della purificazione che sembra emanare da quel piccolo oggetto tra le sue mani.

La coincidenza tra *ser* ed *estar* percepita nell'immagine della Santa è la stessa che anima il fuoco dietro le sue spalle, in virtù di quella capacità di poter contemporaneamente trovarsi dentro e fuori di sé, accanto al divino e all'umano. L'estasi è contenuta in quella sua ermetica intimità con l'Altro, partecipa dell'evento divino che accade e «rimane in eterno nella quiete del suo essere, accogliendo con

---

<sup>513</sup> María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, pp. 121-122; *Luoghi della pittura*, p. 99.

<sup>514</sup> «adsorbida de un modo trascendente» in *ivi*, p. 122; *ivi*, p. 100.

<sup>515</sup> *Ibidem*; *ibidem*

semplicità anche il miracolo, come se fosse un evento della natura: a somiglianza di Teresa d'Avila, nulla la può turbare, nulla la spaventa»<sup>516</sup>.

Il sentiero mistico seguito nella pittura spagnola attraversa anche i quadri di Luis Fernández in cui viene espresso con forza l'*ensimismamiento*, il raccogliersi in se stessi. Il silenzio che emerge dai quadri di Fernández è quello dei paesaggi spagnoli, è quello del sentire mistico che custodisce il segreto sacro. Zambrano nota che la plasticità dell'arte di Fernández corrisponde al silenzio, «il silenzio di qualcosa che non si decide»<sup>517</sup> e mostra una vera fedeltà alla luce. Ma la luce non corrisponde certo a qualcosa di naturale dato che appartiene alle *entrañas*, non sarà mai solo luce ma piuttosto essa

lucha con la sombra y hasta intima con ella; la luz que debió ser la de los «Misterios»; la luz prometida a lo más oscuro de nuestra vida: el corazón, las entrañas. [...] luz que no es la natural, que no lo será nunca [...] luz prometida, no la encontrada a diario, por grande que sea su esplendor. No la luz que hace visibles las cosas para andar entre ellas.

lotta con l'ombra e addirittura fa tutt'uno (intima) con essa; la luce che dovette essere la luce dei «Misteri»; la luce promessa a ciò che la nostra vita ha di più oscuro: il cuore, le viscere. [...] luce che non è quella naturale, che non lo sarà mai [...] luce promessa, non quella di tutti i giorni, per grande che sia il suo splendore; non è la luce che [...] rende visibili le cose perché si possa dare in mezzo ad esse.<sup>518</sup>

Queste considerazioni tornano spesso nelle meditazioni di Zambrano intorno ai luoghi della pittura così come nel resto delle sue opere. La luce promessa emerge continuamente nei quadri contemplati, la stessa luce che ascende dai recessi più reconditi dell'anima. La stessa bianchezza ritrovata nelle opere di Zurbarán è presente anche qui, quale simbolo della presenza dell'Altro, della completa comunione con l'Altro.

Alcune delle pagine più belle scritte da Zambrano sulla pittura sono quelle dedicate alla luce aurorale presente nelle opere di Juan Soriano, che rappresentano un doppio itinerario insieme al discorso filosofico di Zambrano intorno all'immagine dell'aurora. Nella pittura di Soriano è fortemente ravvisabile l'idea di una necessità che si compie e di uno splendore ascetico presente nelle sue opere proviene dall'aurora poiché l'arte «è figlia dell'aurora, che è il più splendido e ineludibile dei

---

<sup>516</sup> Nunzio Bombaci, *La pietà della luce. María Zambrano dinanzi ai luoghi della pittura*, pp. 70-71.

<sup>517</sup> «el silencio de algo que no se decide a dejarse revelar» in María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, p. 179; trad. it. di Carlo Ferrucci *Dire luce. Scritti sulla pittura*, a cura di Carmen Del Valle, con un saggio di Davide Rondoni, Rizzoli, Milano 2013, p. 174.

<sup>518</sup> Ivi, p. 183; ivi, p. 177.

misteri della vita»<sup>519</sup>. Anche in questo caso Zambrano compara il metodo filosofico con l'intuizione artistica nel segno di un ineludibile mistero; la pittura in effetti è

la más misteriosa, e intelectual al par de las artes. Nacida en una cueva a la luz vacilante y viva de la antorcha, o de la mariposa de aceite, la misma luz que alumbra delante de los retratos de los muertos, la que se enciende a las ánimas del purgatorio. No es la luz natural la que originó la pintura, como se hace bien patente en la pintura egipcia que decora las tumbas, sino más bien la sombra desgarrada por un rayo de luz en un instante para que el misterio de la imagen, ánima, fantasma real, aparezca y quede fijado para siempre

la più misteriosa e la più intellettuale delle arti. Nata in una grotta alla luce vacillante e viva della torcia o del lume a olio, la stessa luce che illumina i ritratti dei morti e che si accende per le anime del purgatorio, ad averle dato origine non è stata, come appare ben chiaro nella pittura tombale egiziana, la luce naturale, ma piuttosto l'ombra che un raggio di luce ha lacerato per un attimo perché il mistero dell'immagine, anima, fantasma reale, apparisse e restasse fissato per sempre.<sup>520</sup>

Nelle opere di Soriano la realtà appare come una ferita, similmente all'azione della luce aurorale che è anch'essa ferita nell'oscurità. Tutti i quadri di Soriano appaiono come «finestre sul mistero»<sup>521</sup>, profetizzando, decifrando l'istante. Per adempiere alla propria funzione profetica e aurorale, Soriano ricorre all'utilizzo di colori che riacquistano la propria carica enunciativa e dichiarativa in virtù di un uso più complesso e intimo che lo allontani dalla seduzione di una pittura liquida come quella degli impressionisti. Il nodo nevralgico di questa divergenza sta proprio nella considerazione di una certa luce: non quella solare ma quella «rivelata, quella che appare come una ferita nella caverna, anche se questa manca». Ciò significa che la pittura non ha l'unico scopo di riprodurre la realtà, ma la raffigura ricreandola, restituendo a colui che guarda il quadro un'intimità perduta con l'essenza delle cose. Il vuoto da cui emerge la pittura produce la consapevolezza della propria cecità, percependo così il miracolo della visione perché è proprio questo che attua la pittura, il «nascere della visione, del semplice vedere con gli occhi del viso che sono gli occhi dell'anima»<sup>522</sup>. Questo si lega, secondo Zambrano, a una volontà da parte del pittore di cogliere l'istante in cui avviene il passaggio dall'oscurità alla luminosità. Per rappresentare tale spostamento Zambrano ricorre nuovamente alla metafora del

---

<sup>519</sup> «es hijo de la aurora, que es el más esplendoroso y el más ineludible de los misterios de la vida» in *ivi*, p. 224; *ivi*, p. 197.

<sup>520</sup> *Ibidem; ibidem.*

<sup>521</sup> «ventanas al misterio» in *ivi*, p. 226; *ivi*, p. 198.

<sup>522</sup> «revelada, la que aparece como una herida en la caverna, aunque caverna no haya», «nacer de la visión, del simple ver con los ojos de la cara que son los del alma» in *ivi*, p. 230; *ivi*, p. 202.

serpente, considerato non sempre come figlio della terra ma anche delle acque e soprattutto simbolo dello spirito di vita. Zambrano fa riferimento a due quadri: nel primo il serpente è colto al momento della nascita, quando la terra aprendosi come una ferita lascia sgusciare fuori il suo «ospite inevitabile, il suo primo abitante; l'unico, forse, a non essere un intruso»<sup>523</sup>. In un secondo quadro invece «il serpente si infiamma, si fa fuoco e ha il sole sotto di sé, come se la rotondità dell'Universo fosse sensibile, vissuta, e il sole producesse anch'esso i suoi spiriti vitali, i suoi serpenti sospesi nell'atmosfera di fuoco»<sup>524</sup>. La cifra simbolica del serpente, quale abitatore delle viscere e dell'aria, definisce la sua ascensione di luce ed essendo colto nel momento della propria venuta al mondo, esso conferma la natura aurorale della pittura. A queste considerazioni si aggiunge la raffigurazione del serpente come madre, un corpo materno che trascende se stesso, generatrice del visibile. Dato più importante è che la pittura è in grado di sconfiggere l'ombra, di riscattarla «senza cancellarla, dando vita alle tenebre, trapassando la morte che nella luce naturale ci si consegna»<sup>525</sup>. Qui risiede il nucleo della filosofia di Zambrano, in questa convinzione che la luce vera, la luce aurorale, non debba distruggere le forme, le differenze, le ombre bensì accoglierle in sé. Allo stesso modo il compito primario della pittura non consiste tanto nel far vedere ma nel lasciare che qualche zona occulta si dia a vedere «come se fosse lei stessa, e non l'intenzione del pittore, a portarla alla luce»<sup>526</sup>.

La stessa cosa accade nelle opere di Armando Barrios al cui centro è contenuto un «germe di luce, una specie di seme invisibile dal quale la luce del quadro nasce creando uno spazio»<sup>527</sup>; questa luce si crea dalla tenebra assoluta lasciando che si faccia. L'architettura spaziale di ogni opera diviene espressione vitale e obbedienza alla luce dal momento che la pittura di Barrios

viene [...] del abstractismo, que ha debido viene dall'astrattismo, che ha dovuto essere de ser para él una purificadora renuncia, una per lui una rinuncia purificatrice, una notte

---

<sup>523</sup> «huésped inevitable, suprimir habitante; el único quizá que no es un intruso» in *ivi*, p. 232; *ivi*, p. 203.

<sup>524</sup> «la serpiente se inflama en otro cuadro de esta serie tan esencial, se hace fuego y tiene el sol bajo ella, como si la redondez de Universo fuese sensible, vivida, y el sol produjera también sus espíritus vitales, sus serpientes suspendidas en su atmósfera de fuego» *ibidem*; *ivi*, pp. 203-204.

<sup>525</sup> «sin borrarla, dando vida a las tinieblas, traspasando la muerte que en la luz natural se nos entrega» in *ivi*, p. 234; *ivi*, p. 205.

<sup>526</sup> «como si fuera ella misma y no la intención del pintor quien las saca a la luz» in *ivi*, p. 236; *ivi*, p. 207.

<sup>527</sup> «germen de luz, una especie de semilla invisible, de donde la luz del cuadro nace creando un espacio» in *ivi*, p. 253; *ivi*, p. 215.

oscura noche, una obediencia a la oscuridad, para que algo, la luz, se hiciera. Y así tienen sus figuras la fragancia de una flor que se abre, que se despierta temblando dura y fría con su tiempo consigo. La geometría se unió a la oscuridad de las entrañas de la tierra tan visitada por el sueño, y se hizo cristalina arquitectura, como si se hubiera despertado una luz yacente en esas profundidades, un yacimiento de luz apresada que al despertarse se libera. Y se hace arquitectura por la presencia de la figura, de las figuras que han despertado también y que del despertar tienen las alas. Porque todo despertar es anunciación.

oscura, un obbedire all'oscurità perché qualcosa, la luce, si facesse. È per questo che le sue figure hanno la fragranza di un fiore che si apre, che si risveglia tremando duro e freddo con il suo tempo con sé. La geometria si è unita all'oscurità delle viscere della terra tanto visitata dal sogno, e si è fatta cristallina architettura, come se avesse risvegliato una luce giacente in quelle profondità, un giacimento di luce imprigionata che nel destarsi si libera. E si fa architettura grazie alla presenza della figura, delle figure, che, risvegliatesi anch'esse, del risveglio hanno le ali. Perché ogni risveglio è annunciazione.<sup>528</sup>

La rilettura di Zambrano su *Las Meninas* di Velásquez è una delle pagine più importanti e profonde scritte e parte dalla considerazione che l'opera sia il «più diafano quadro della storia che sia mai stato scritto»<sup>529</sup>. Nel quadro, oltre alla sovrapposizione di tre piani – due luminosi che ne circondano un altro oscuro – Zambrano percepisce soprattutto l'idea di una «luce [...] costruita in forma di specchio»<sup>530</sup> che crea una sorta di sospensione all'interno dell'immagine dove i personaggi sembrano galleggiare, fluttuare come sospese. In fondo, osserva Zambrano, la pittura di Velásquez non ha l'intento di mostrare alcunché. Il suo miracolo

ha occultato il suo dire [...] ché tale è la sorte della diafanità. Quando riesce, alla fine, a essere diafana, l'intelligenza offre dentro il proprio visibile cristallo un pezzo della realtà che risulta, in quanto cristallina, non percepita<sup>531</sup>

Il quadro è uno dei più celebri della storia dell'arte, commentato da critici, presente in varie opere letterarie. Forse per lo sguardo enigmatico del pittore che «si ritrae mentre lavora nella penombra» e interroga colui che a sua volta lo sta osservando. Oppure la percezione della natura fantasmatica dei reali di Spagna dipinti sullo sfondo mentre la bambina al centro appartiene a un altrove. Un'altra

---

<sup>528</sup> Ivi, p. 256; ivi, p. 218.

<sup>529</sup> «más diáfano cuadro de historia que se haya escrito» in María Zambrano, *La experiencia de la historia (Después de entonces)*, in *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*, Anthropos, Barcelona 1986 ora in María Zambrano *Obras completas IV*, tomo I, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2018, p. 388.

<sup>530</sup> Velásquez. *Las Meninas* María Zambrano, *Dire luce. Scritti sulla pittura*, p. 262. Il testo non è presente nel volume originale spagnolo.

<sup>531</sup> Ivi, p. 263.



ipotesi per l'attrazione esercitata da questo dipinto su colui che lo ammira potrebbe essere supportata dalla natura dello spazio in cui appaiono le figure di Velásquez ovvero quello del sogno, che Zambrano nota anche nel ritratto di *Pablillos de Valladolid*. Se in quest'ultima opera è percepibile uno spazio in grado di scaturire «con la sua figura dal punto più intimo dell'anima, un punto anche più profondo dell'anima stessa, quasi appartenesse alle sue fondamenta e radici»<sup>532</sup>, ne *Las Meninas* la comprensione dello spazio risulta essere più complessa dal momento che esso «sostiene l'intera visione»<sup>533</sup>. La realtà nel quadro si presenta come nei sogni, un assoluto enigma che appare non in veste frammentaria ma interamente, come se si vedesse tutto insieme in un solo istante. Indubbiamente il quadro si pone come una sciarada complessa infatti

un altro enigma di non facile risoluzione, che complica il carattere problematico della rappresentazione: l'immagine riflessa nello specchio è quella dipinta nel quadro oppure del re e della regina in carne e ossa? Il *subjectum* dell'immagine è un soggetto reale? [...] In *Las Meninas*, neppure Velásquez è un soggetto determinabile: secondo i critici, anche il personaggio che appare sullo sfondo, all'ingresso della stanza – ma vi sta entrando oppure ne esce? – si chiama Velásquez. [...] Sembra un personaggio relegato sullo sfondo, eppure la rilevanza è tutt'altro che trascurabile: i punti di fuga della prospettiva convergono verso la sua figura, in particolare verso le sue mani.<sup>534</sup>

Zambrano invece focalizza la propria attenzione sulla *niña*, la figura pallida, l'unica luminosa, da cui sembra provenire tutto come un'«alba incipiente con un tempo rappreso (*cuajado*), offre così soltanto la sua presenza che solo il fluire del tempo vivificherebbe»<sup>535</sup>. La distanza tra la bambina e il resto dei personaggi è incolmabile e in questo Zambrano ravvisa un'incompiutezza che rimanda all'idea del mistero ontologico dell'essere umano, che deve intraprendere un cammino iniziatico per giungere a compiersi.

Velásquez amava ritrarre i suoi soggetti non solo nelle loro stanze, nei palazzi, sui loro troni ma anche fuori, nello spazio aperto della sierra spagnola «illuminata da una luce primordiale»<sup>536</sup>. La luce a cui fa riferimento Velásquez è quella aurorale che potrebbe anche leggersi «come una luce crepuscolare»<sup>537</sup> intendendo con questo

---

<sup>532</sup> Ivi, p. 261.

<sup>533</sup> Ivi, p. 262.

<sup>534</sup> Nunzio Bombaci, *La pietà della luce. María Zambrano dinanzi ai luoghi della pittura*, p. 92.

<sup>535</sup> María Zambrano, *La experiencia de la historia (Después de entonces)*, saggio scritto a La Pièce nel 1977, in *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*, p. 13.

<sup>536</sup> «con la luz primigenia» in María Zambrano, *Delirio y destino*, p. 170; *Delirio e destino*, p. 161.

<sup>537</sup> Nunzio Bombaci, *La pietà della luce. María Zambrano dinanzi ai luoghi della pittura*, p. 51.

aggettivo nella sfumatura etimologica dell'essere alquanto oscuro, assimilabile alla caligine. Il crepuscolo è la frazione temporale che annuncia qualcosa di imminente ed è ancora oscuro: l'aurora e il tramonto. Nelle figure di Velásquez è espresso il silenzio di colui che è senza luogo, l'esiliato che vive una κένωσις, uno svuotamento e un silenzio in cui accade la rivelazione. Meditando su questi *lugares de la pintura* e sulle origini della pittura che, come abbiamo detto, nasce nelle caverne, Zambrano definisce le differenze che sussistono tra questi due linguaggi del sentire poiché entrambi abitano tra le due polarità di oscurità e luce, opacità e diafanità. Se nella filosofia la luce intellettuale svela e «si fa verità», nella pittura si attua il «dramma tra la luce e le tenebre in cui la visione si costituisce lottando contro entrambe»<sup>538</sup>. Ribadisce allora la convinzione che la luce in grado di donare la visione e la rivelazione è quella aurorale e non quella accecante del sole dato che

in piena luce le cose non si vedono quasi, come accade a mezzogiorno nei paesi bagnati dalla luce. La visione nitida, la percezione di cose ed esseri, si produce in uno stato speciale di chiarezza risultante dal congiungersi della luce con le ombre.<sup>539</sup>

Questo è il nodo sostanziale del pensiero ontologico di María Zambrano, espresso sia attraverso lo sguardo filosofico che pittorico: la trasformazione del sacro nel divino. Tale metamorfosi induce a scoprire «la realtà nella sua molteplice, ambivalente e oscura resistenza [...] nella pura unità-identità del divino, premessa della successiva e dominante *idea dell'essere*, causa, origine e insieme garanzia ontologica»<sup>540</sup>. Ebbene, l'attenzione che abbiamo riposto nella ricerca dei simboli nell'opera di María Zambrano e che ha inevitabilmente portato in primo piano la predominanza della luce (aurora e *luz sombría*) rispetto ad altre, pur fondamentali, immagini, ha consentito anche di comprendere le modalità a-sistematiche che sottendono al piano filosofico zambraniano. Luce dunque come funzione, che però assume una valenza ancor più intimamente connessa a una filosofia del cuore, che insegna un nuovo sguardo nell'orizzonte epistemologico occidentale. Vedremo allora come un altro simbolo, altrettanto fornito di una lunga e ampia tradizione religiosa, simbolica e filosofica, ovvero l'acqua, sia in grado di definire, a livello immaginale, il nucleo originario della filosofia zambraniana.

---

<sup>538</sup> María Zambrano, *Dire luce. Scritti sulla pittura*, p. 286.

<sup>539</sup> *Ibidem*.

<sup>540</sup> Rosella Prezzo, *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, p. 84.

## V. ARCHITETTURE D'ACQUA NELLA FILOSOFIA DI MARIA ZAMBRANO

### 5.1 La vocazione dell'acqua

Di, por qué acequia  
escondida, agua, vienes  
hasta mí.

(Antonio Machado, *A  
noche cuando dormía*)

Al fondo della filosofia di Zambrano, improntata, come abbiamo visto, al recupero di un sentire originario, si instaura con forza una profonda «vocazione alla trasparenza» raggiunta solo attraverso una discesa nell'intimo, «nel più profondo, nel più alto, in ogni dove»<sup>1</sup>. La trasparenza altro non è che la rivelazione. Ad essa Zambrano approda lavorando sulle immagini-simbolo che emergono con insistenza nella sua scrittura, in particolare grazie alla rielaborazione di due elementi cardine della filosofia e della teologia: luce e acqua. In *Quasi un'autobiografia* (1987), tentativo abbozzato di un ritratto autobiografico, Zambrano afferma che la propria esistenza e quindi la propria scrittura è stata guidata in qualche modo sempre dagli elementi cosmici: acqua e luce *in primis*. Spesso questi due simboli non solo sono congiunti ma condividono uno stesso bacino semantico e immaginale. Zambrano confessa di aver riscoperto tali elementi gradualmente:

los elementos, desde Empédocles, todo el mundo los conoce, se aprenden en la escuela; pero se olvidan como la tabla de multiplicar, que era de Pitágoras. No todos los hombres, no todos los seres, quizá sí los animales, están en buenas o en malas relaciones con los elementos. El mío, entre todos, ha sido el agua, y cuando he sentido que entraba en el fuego también me he dado cuenta. En lo que he procurado no entrar es en el viento, ni tampoco afincarme en la tierra.

gli elementi, fin da Empedocle, li conoscono tutti, si imparano a scuola, però si dimenticano come la tavola delle tabelline di Pitagora. Gli elementi: non tutti gli uomini, non tutti gli esseri (forse sì tutti gli animali) sono in relazione, buona o cattiva, con gli elementi. Il mio, tra tutti, è stato l'acqua; e anche quando ho percepito che entravo nel fuoco, me ne sono resa conto. Dove ho evitato di entrare è nel vento. O di piantarmi nella terra.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> «vocación de la transparencia [...] en lo más hondo, en lo más alto, en todas partes» in María Zambrano, *A modo de autobiografía* in *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas*, p. 716; *Quasi un'autobiografia*, p. 126.

<sup>2</sup> Ivi, p. 720; ivi, p. 130.

Il ricorso alla chimica degli elementi, e soprattutto alla loro valenza immaginale, consente a Zambrano di narrare, a mo' di autobiografia, il movente della sua filosofia che recupera, oltre al lessico mistico, anche una sensibilità alchemica, convinta che la filosofia sia, lo ripetiamo, la «trasformazione del sacro nel divino»<sup>3</sup>. La materialità terrestre che corrisponde, per Zambrano, a una pesantezza esistenziale non possiede la fluidità dell'acqua che consente allora la nascita del pensiero filosofico. Acqua che non pesa ma «tende a darsi» tanto da invadere le sue riflessioni, in particolare circa le figure femminili. Così, meditando su Nina, personaggio centrale nell'opera *Misericordia* di Benito Pérez Galdós – su cui torneremo –, quella che sarebbe dovuta essere solo una nota, alla fine

se transformó en un canto al agua, ya que lo esencial de las manos de Nina, como se ve en la edición de *La Gaya Ciencia*, es que están en el agua, tal como aparecen en unos dibujos de Ramón Gaya, en que de las manos de Nina chorrea el agua. Nina lavaba. Y el agua pasa, el agua lava, el agua purifica, el agua chorrea. También es verdad que el agua inunda; pero sólo inunda cuando se empantana.

si trasformò in un canto all'acqua, perché l'aspetto essenziale delle mani di Nina appare in alcuni disegni di Ramon Gaya per l'edizione della *Gaya Ciencia*, in cui dalle mani di Nina zampilla l'acqua; Nina lavava. E l'acqua scorre, l'acqua lava, l'acqua purifica, zampilla; l'acqua inonda anche, è vero, però inonda quando si impantana.<sup>4</sup>

In queste brevi considerazioni Zambrano enuclea le principali azioni dell'acqua: la purificazione, lo scorrere che implica un movimento temporale e lo zampillare, che più sottilmente rimanda alla dimensione mistica. Inoltre fa riferimento anche alla negatività che tale elemento assume quando, assecondando la torbidità, inonda e, implicitamente, distrugge.

Cercando di delineare un profilo di sé, Zambrano ripensa a varie figure tra cui la scatola armonica, il cavaliere, il templare. Accanto ad esse assume particolare rilevanza l'emergere della figura della Vergine, in relazione all'idea di castità e purezza da cui era profondamente attratta:

porque a la fecundidad no he renunciado. Me gustaba y me atraía lo fecundo y lo puro al par; así que cuando supe que mi nombre, María, es el nombre de las aguas amargas,

non avendo rinnegato la fecondità, mi piaceva, mi attraeva quello che era insieme fecondo e puro, cosicché quando seppi da mia madre che María è il nome delle acque

<sup>3</sup> «la transformación de lo sagrado en lo divino» in *ivi*, p. 722; *ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*; *ibidem*.

de las aguas primeras de la creación sobre las que el Espíritu Santo reposa antes de que exista ninguna cosa, entonces me entró una profunda alegría por sentirme participada, aunque mi nombre me lo señalaba ya, en esa condición de la pureza y la fecundidad, y también ¡ay! de la amargura.

amare, delle acque originarie della creazione su cui riposava lo Spirito Santo quando ancora nessuna cosa esisteva, mi colse un'allegria profonda per il fatto di sentirmi partecipe – come il mio nome mi indicava – di quella condizione di purezza e fecondità, e anche, ahimè, di amarezza.<sup>5</sup>

Il legame tra il nome María e le acque amare della creazione è fondamentale poiché su di esse aleggiava lo Spirito. L'analogia tra Spirito e fuoco si fa interessante anche per il legame con l'acqua: per Zambrano è possibile individuare infatti nel procedimento alchemico, la salvezza poiché l'alchimia diviene strumento che implica un

pensamiento claro, de la luz, y con ello está en conexión el culto a la Virgen María, a la santa Virgen, a la que ya he aludido estaba prefijada o presupuesta en las aguas amargas del primer día de la creación, [cuando el Espíritu Santo reposaba sobre ellas antes de la creación. En ella, pues, se da el tránsito mismo; y así [...] para mí la Virgen está identificada con el saber filosófico y lo ampara y lo sigue.

pensiero chiaro, della luce, e da qui viene la connessione con il culto per la Vergine Maria, la Santa Vergine a cui ho fatto riferimento, colei che era prefissata e presupposta nelle acque amare del primo giorno della creazione. Poiché in lei si dava già il transito, cosicché [...] per me la Vergine si identifica con il sapere filosofico, lo protegge e lo segue.<sup>6</sup>

L'identificazione tra Maria e il sapere filosofico rivela un aspetto significativo del tentativo di decifrazione del pensiero di Zambrano, che dagli anni '70 in poi tende a farsi più evocativo, mistico e oracolare. Questo soprattutto in relazione all'immagine dell'acqua, poiché la Vergine è presente già nel primo giorno della creazione come strumento di transito, nelle acque amare su cui aleggiava lo Spirito come un respiro, una fiamma. Il medesimo Spirito che le farà visita affinché, restando vergine, possa partorire il *logos sumergido* che è Cristo. Maria è quindi simbolo «del passaggio, del fluire, della metamorfosi propria dell'elemento acqueo»<sup>7</sup>. Recentemente alcune studiose si sono soffermate sul significato della presenza della Vergine di Nazareth all'interno degli scritti zambranianiani, incoraggiate dai nuclei emersi dalla recente traduzione del carteggio tra Zambrano e il teologo

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 718; ivi, p. 127.

<sup>6</sup> Ivi, p. 724; ivi, pp. 131-132. Nella traduzione italiana manca una parte che nel testo spagnolo abbiamo riportato tra le parentesi quadre.

<sup>7</sup> Laura Boella, *Una lezione su María Zambrano in Il coraggio della filosofia, aut aut, 1951-2011*, a cura di Pier Aldo Rovatti, Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 433-434.

Agustín Andreu; il rapporto tra il nome Maria e le acque della creazione è dunque fondamentale. Quello che a noi interessa è il legame tra Maria e il simbolo dell'acqua, la verginità della madre di Dio e lo Spirito, come suggerirebbero i *Vangeli apocrifi*, dove viene espressa l'idea che «la Madre di Cristo è lo Spirito»<sup>8</sup>. In Zambrano la metafisica è una mariologia, come ha affermato Andreu; Maria di Nazareth, nella sua condizione verginale, ha messo al mondo il

Verbo incarnato, cioè la parola radicata nei trascendentali sensibili, e nella trasformazione dell'oscuro accadere in pensiero luminoso, ma non astratto. Si potrebbe dire che ci vuole una *forma mentis* come quella di una Vergine per poter essere in grado di rivestire di carne il Verbo, per poter entrare da mediatrici e da mediatori nella circolazione del Logos-Spirito. [...] quella della Vergine Maria è una posizione di mediazione consistente nel libero concepimento di altro, nella sua gestazione, nel metterlo al mondo, [...]. Tutta la metafisica di Zambrano si costruisce con questo orientamento: per accedere alla parola attualizzata e qualificata dalla materia vivente è necessario trasformare la propria mente in una mente verginale, e per entrare in questa trasformazione è necessario un metodo, una disciplina quasi mistica.<sup>9</sup>

La presenza di Maria e i riferimenti al suo ruolo di figura mediatrice consente di comprendere il pensiero maieutico sotteso all'elaborazione metafisica di Zambrano. La figura della Vergine mostra, sin da subito, un'analogia con l'immagine dell'acqua, con la quale condivide alcuni attributi essenziali quali la fecondità, la purezza, l'essere al contempo *fons et origo* di ogni essere vivente, il legame con lo Spirito e dunque con la luce, non tacendo tuttavia alcune opacità intrinseche. Come la luce, anche l'acqua presenta una duplice funzione, negativa e positiva, perciò le acque vivificanti sono strettamente connesse alle acque oscure della morte. L'immaginario suggerito dal polimorfismo delle acque, ampiamente indagato nell'ambito letterario, filosofico, artistico e psicanalitico, presenta una vasta gamma di significati, in virtù della natura archetipica dell'elemento acquatico. Come suggerisce Bachelard in *Psicanalisi delle acque*, «l'acqua è davvero l'elemento transeunte, la metamorfosi ontologica essenziale tra il fuoco e la terra» e «l'essere che si vota all'acqua è un essere preso nella vertigine. Egli muore a ogni istante, senza fine qualcosa della sua sostanza sprofonda»<sup>10</sup>. Quest'affermazione consente di

---

<sup>8</sup> Nadia Lucchesi, *Una concezione dimenticata della trinità in Radici teologiche della filosofia di María Zambrano*, p. 144.

<sup>9</sup> Annarosa Buttarelli, *Una metafisica sperimentale orientata da Maria di Nazareth* in *ivi*, p. 182.

<sup>10</sup> Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, p. 13.

analizzare l'esistenza e l'opera di María Zambrano sotto un aspetto innovativo e interessante, a specchio del cammino nella luce. Anche l'acqua diviene un elemento fondativo del suo percorso conoscitivo. A confermarlo è l'autrice stessa che più volte affermerà che l'acqua è l'elemento non solo che più la rappresenta ma anche quello che muove la propria vita e le proprie esperienze. L'acqua diviene qui metafora portante di un viaggio iniziatico e animico. Nell'intero macrotesto zambrano essa resta al fondo di una scrittura fortemente evocativa e oracolare, in virtù di una potenza immanente che al pari di quella trascendente dell'aurora o della luce, conduce a un sentimento vivificante che anima la scrittura di Zambrano. Tra luce e parola, tra acqua e parola esiste quindi una circolarità tale per cui si può parlare di parola-luce o parola-acqua come se questi elementi non fossero soltanto metafore ma lemmi vivi in grado di far emergere un pensiero ancestrale e un sentire originario, che è poi l'oggetto della ricerca filosofica di Zambrano.

Proviamo intanto a rintracciare la presenza dell'acqua nella biografia di Zambrano, osservando anzitutto la geografia dei luoghi in cui ha vissuto, in virtù della convinzione che ella aveva, il sacro è «ascritto a ogni luogo, il sacro che non si manifesta mai interamente, e soprattutto in relazione a un luogo»<sup>11</sup>. Le città in cui ha vissuto sono rievocate nella loro struttura architettonica di luce e d'acqua, in quanto esse non possiedono soltanto le vestigia o le rovine del tempo storico, ma si rivelano veri e propri luoghi alchemici in cui è custodita la matrice generativa della parola. Partendo da Segovia, città in cui, racconta Zambrano,

corre, y entre unas peñas altas, se hunde, el cauce del río que será el Eresma, un río que se irá serenando. Yo me escapaba, y tenía quei r siempre hacia esas peñas, y en esas peñas había siempre, aunque fuera tiempo de sequía, una gota de agua. Esto era ya el comienzo de la transformación de lo simple o complejamente sacro, en algo transparente, en algo ya divino.

scorre, sprofondando tra piccole alture, il letto di quel fiume che diventerà l'Eresma, un fiume che via via si placa. Io scappavo e dovevo sempre correre verso quei massi, e tra quei massi, anche in tempo di siccità, c'era sempre una goccia d'acqua. E questo era già l'inizio della trasformazione di ciò che è semplicemente – o in modo complesso – sacro, in qualcosa di trasparente, in qualcosa che è già divino.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> «no se manifiesta enteramente y que, sobre todo, está adscrito a un lugar» in María Zambrano, *A modo de autobiografía* in *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas*, p. 722; *Quasi un'autobiografía*, pp. 130-131.

<sup>12</sup> *Ibidem*; *ivi*, p. 131.

Segovia è la prima città in cui il legame con l'acqua si fa persistente, dove è possibile notare, in prima istanza e legata all'acqua, l'azione della luce. Questo agire luminoso non consiste in un infiltrarsi o un aprirsi dello spazio, «non cade» ma «la città intera si alza fino ad essa, la raggiunge come se nel suo crescere raggiungesse il livello in cui la luce esiste»<sup>13</sup>. L'anabasi – quasi la luce causasse questa attrazione ineludibile – non comporta tuttavia, come nel caso di Toledo, Cuenca e Granada, un accecante abbacinamento, causa di dissolvenze. La luce, a Segovia, sembra incastonata nelle pietre stesse della città, nella sua architettura mantenendo tuttavia la propria leggerezza e trasparenza. Zambrano assimila la struttura cittadina all'immagine di un cristallo che splende puro anche nella *noche oscura*. Segovia resta un «luogo della trasparenza»<sup>14</sup> ove la visione è più raggiungibile poiché mantiene la propria essenza nell'*intimus*.

Questo effetto è dovuto all'acqua cristallina dei fiumi che attraversano la città, poiché oltre alla luce, l'altro elemento, ad essa complementare, è l'acqua che

en la ciudad de Segovia se conduce de una singular manera, dándose a ver y a sentir como agente de vida y de orden; vida y orden in sí misma.

Agua que corre y también agua que destila, agua que se conduce como agua análogamente a como la luz en su claridad vibrante de justeza – una justeza que vibra –.

nella città di Segovia si comporta in modo singolare, facendosi vedere e sentire come agente di vita e di ordine; vita e ordine in se stessa.

Acqua che scorre e anche acqua che stilla, acqua che si comporta come acqua analogamente a quanto fa la luce nel suo chiarore vibrante di esattezza – un'esattezza che vibra –.<sup>15</sup>

La prima connotazione attribuita all'acqua è l'essere matrice di vita e di ordine fino a coincidere l'una con l'altro. Secondo Mircea Eliade l'acqua è «la sostanza

---

<sup>13</sup> «no cae [...] la ciudad toda se alza hasta ella, la alcanza en su crecimiento hasta llegar al nivel en que esa luz se da» in María Zambrano, *Un lugar de la palabra: Segovia in España, sueño y verdad*, p. 240; trad. it. a cura di Giordana Fiordaliso, *Un luogo della parola: Segovia in Spagna, sogno e verità*, p. 229. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta in edizione italiana nel volume María Zambrano, *Spagna. Pensiero, poesia e una città* con una traduzione di Francesco Tentori nel 1964 dalla storica casa editrice Vallecchi di Firenze poi riproposto nel 2004 con un'introduzione di Elena Laurenzi, per Città Aperta. Nell'introduzione Laurenzi riporta la genesi del libro che raccoglie alcuni saggi di María Zambrano e che non ha un corrispettivo spagnolo, nascendo dunque come libro in Italia. L'anno successivo all'uscita in edizione Vallecchi, quindi nel 1965, una casa editrice di Barcellona, Edhasa, pubblicò un'antologia di saggi, con il titolo *España, sueño y verdad*, che include quelli raccolti nell'edizione italiana, fatta eccezione per *I sogni della creazione letteraria: la Celestina*. Un'edizione più ampia e completa rispetto a quella italiana, importante perché fu il primo volume ad essere pubblicato in Spagna dopo il 1939, quando Zambrano andò in esilio.

<sup>14</sup> «lugar de la transparencia» in María Zambrano, *Un lugar de la palabra: Segovia in España, sueño y verdad*, p. 242; trad. it. a cura di Giordana Fiordaliso, *Un luogo della parola: Segovia in Spagna, sogno e verità*, p. 230.

<sup>15</sup> Ivi, p. 243; ivi, p. 231;



primordiale da cui nascono tutte le forme»<sup>16</sup>; per Zambrano, luce e acqua sono la φύσις da cui tutto il mondo trae origine. Talete individuava nell'acqua il principio di ogni cosa e intuiva, secondo Aristotele, la presenza dell'acqua nella natura umida delle cose. D'altra parte la convinzione che l'acqua fosse ἀρχή di tutte le cose non era certo un'invenzione di Talete poiché già nell'universo poetico essa era stata indicata come sostanza primordiale: nei canti omerici, infatti, si narra che da Oceano e Teti furono generati i semi della realtà. Per Aristotele la novità presente nella filosofia di Talete fu di considerare l'acqua come l'elemento che sostiene la terra e tutte le cose che stanno su di essa: quindi sostanza in quanto sostentamento. L'osservazione empirica portò Talete a formulare il principio metafisico secondo il quale non solo agli esseri viventi è necessaria l'acqua ma essi stessi sono costituiti di acqua. Nel commento aristotelico a Talete emerge invece l'idea di una natura acquatica intesa propriamente ed esclusivamente come elemento materiale ed empirico, non come principio primigenio.

Come osserva Adriana Cavarero, sussiste una profonda consonanza tra il pensiero di Zambrano e quello di Talete, ravvisabile in particolar modo in un'affermazione del personaggio di Diotima: «So però che l'acqua è in tutte le cose, questo sì»<sup>17</sup>. Zambrano non segue tuttavia il commento aristotelico sul filosofo presocratico, infatti

si tratta di un Talete diverso da quello che Aristotele ricorda nella *Metafisica* come colui che, cercando la ragione delle cose, la indica nell'acqua come il principio universale per ogni essere, saldando così la ricerca di una ragione con il concetto strutturante della filosofia presa come un tutto sistematico. È piuttosto il Talete che individua i semi delle cose come appartenenti all'acqua. E l'acqua allora è in tutte le cose, come ciò che le unisce nella sua ritmicità, nella sua onda.<sup>18</sup>

Ne *L'uomo e il divino*, riflettendo sulla nascita di filosofia e poesia, sulle dinamiche di tale rapporto e sul legame con il divino, Zambrano afferma che se la poesia era venuta per prima a contatto con il mondo misterico del sacro, anche la filosofia non fu estranea agli dèi. Di qui il suo interrogarsi sulle filosofie

---

<sup>16</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Plot, Paris 1948, trad. it. di Virginia Vacca, *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 1976<sup>1</sup>, 2008, p. 169.

<sup>17</sup> «en todas las cosas hay agua, eso sí» in *Diotima. (Fragmentos)* in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas*, p. 642.

<sup>18</sup> Adriana Cavarero, *Risonanze* in María Zambrano, *in fedeltà alla parola vivente*, p. 52.

presocratiche, in particolar modo, quindi, su Talete e sulla sua individuazione dell'ἀρχή nel simbolo dell'acqua:

así la pregunta filosófica que Tales formulara un día, significa el desprendimiento del alma humana, no ya de esos dioses creados por la poesía, sino de la instancia sagrada, del mundo oscuro de donde ellos mismos salieron. [...] Y el verdadero proceso de la filosofía y su progreso – de haberlo – estriba en descender cada vez a capas más profundas de ignorancia, a adentrarse en el lugar de las tinieblas originarias del ser, de la realidad: comenzando por olvidar toda idea y toda imagen. [...] Y, así, esta ignorancia vino a resultar el lugar de una revelación: de la revelación del ser identificado en seguida con la cosa menos cosa entre todas; con lo que puede entrar en todo; el agua visible en forma de transparencia, lugar de germinación sin fin, que viene siempre de alguna parte, naciendo secretamente, que entregada a sí misma va hacia algún lugar, que parece continúa sin límites, sin cualidad.

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'acqua, visibile in forma di trasparenza, luogo di germinazione senza fine, la quale viene sempre da qualche parte, nascendo segretamente, e affidata a se stessa va verso qualche luogo e sembra proseguire senza limiti, senza qualità.<sup>19</sup>

Questa osservazione ricorda innanzitutto che l'intento filosofico di Zambrano consiste nel far emergere il sentire originario sedimentato nelle profondità viscerali dell'uomo, un sapere dell'anima. L'acqua si presta a tale aspirazione in quanto principio metafisico e ontologico della vita, nonché metafora del movimento emersivo.

Anche Zambrano, come Talete e gli altri presocratici, parte dalla contemplazione della realtà oggettiva e come ricorda Vito Teti «l'acqua, in quanto elemento ovunque presente [...] può costituire anche il luogo per ripensare i nessi tra biologia e cultura, tra quello che chiamiamo natura e quello che chiamiamo storia»<sup>20</sup>. Ma rievocando Segovia, a tali connessioni storico-biologiche Zambrano oppone il valore simbolico-metaforico che restituisce la descrizione di una geografia acquatica della città, esaltandone piuttosto la dimensione misterica. Per Zambrano la città è certamente legata alla storia ma solo in quanto connessa all'idea di persona e come tale possiede un volto, una figura. In Segovia, Zambrano ravvisa il paradigma della

---

<sup>19</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, pp. 67-69; *L'uomo e il divino*, pp. 60-62.

<sup>20</sup> Vito Teti (a cura di), *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Donzelli, Roma 2013, p. XVIII.

città in quanto essa incarna perfettamente la fisionomia di una città-porto e di città-porta, poiché collega il mare, la montagna, vari centri che gravitano attorno ad essa. La città possiede «la sua speciale alchimia, la sua forza trasmutatrice. E per questo la città non è solo storia, bensì luogo di qualcosa che la genera, luogo di qualcosa che sebbene formi, come tutto, parte della storia, lo fa in un modo speciale, ultra-storico o meta-storico»<sup>21</sup>. Ciò che affascina profondamente Zambrano è la relazione che intercorre tra la città e i due elementi primigeni della luce e dell'acqua poiché essi, oltre ad avere una profonda potenza trasformatrice, determinano quella che può essere considerata una geografia spirituale. Ogni luogo ha i suoi templi, intendendo con *templum* uno spazio sacro che si offre alla contemplazione. Acqua e luce danno allora forma e sostanza a tale spazio.

I due fiumi che attraversano Segovia sono in grado di delimitarla e modellarla:

allí se siente y percibe la precisión del agua que conserva su inasibilidad, su sinuoso cuerpo, su reptar, su pso alado, en su doble condición de serpe y de pájaro [...]. Todo ello viene en los dos ríos que más que rodear delimitan, definen la ciudad, corriendo por cauces de modo y significado muy diferente, en dos los vertientes que vienen a ser como dos aspectos esenciales de una misma historia [...].

De una parte, el Eresma, que corre como si no corriera, remansándose en la vocación de espejar, en un valle que se ensancha hasta terminar en una alameda al pie de las rocas más sagradas de la ciudad y que cierran este valle que podría llamarse de los templos [...]. Al otro lado de la ribera, se levantan los templos.

là si sente e si percepisce la precisione dell'acqua che conserva la sua inafferrabilità, il suo corpo sinuoso, il suo strisciare, il suo passo alato, nella sua doppia condizione di serpente e di uccello [...]. Tutto ciò si realizza nei due fiumi che più che circondare delimitano, definiscono la città, correndo nei loro alvei in modi e significati diversi, su due versanti che diventano come due aspetti essenziali di una stessa storia [...].

Da un lato, l'Eresma, che scorre come se non scorresse, ristagnandosi nella vocazione di specchiare, in una valle che si allarga fino a terminare in un pioppeto ai piedi delle rocce più sacre della città e che chiudono questa valle che potrebbe chiamarsi dei templi [...]. Sull'altra riva, si innalzano i templi.<sup>22</sup>

In questo passo si configurano alcune caratteristiche fondamentali dell'acqua: l'inafferrabilità, la capacità proteiforme, l'andamento insidioso come il serpeggiare e al contempo preciso come quello degli uccelli. Ma è soprattutto la virtù seminale a essere riconosciuta, quella che origina le cose e, in questo caso, modella ciò che

<sup>21</sup> «su especial alquimia, su fuerza transmutadora. Y por ello la ciudad no es sólo historia, sino lugar de algo que la engendra, lugar de algo que aunque forme, como todo, parte de la historia, lo hac en un modo especial sobrehistórico o metahistórico» in María Zambrano, *Un lugar de la palabra: Segovia in España, sueño y verdad*, pp. 239-240; trad. it. a cura di Giordana Fiordaliso, *Un luogo della parola: Segovia in Spagna, sogno e verità*, p. 229.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 243-245; ivi, pp. 232-233.

sfiora al suo passaggio. Le rocce a cui approda l'acqua dei fiumi di Segovia sono «oscure e alte», poste alle pendici della città. Sono rocce che «hanno un volto, che guardano da un tempo precedente, dall'origine»<sup>23</sup>, come le pietre menzionate in *Dell'aurora*, le quali trattenevano il silenzio aurorale. Zambrano insiste sull'azione temporale dell'acqua del fiume che, scorrendo, presuppone il movimento e non la stasi dell'eterno. Con il movimento, anche quando esso si mostra impercettibile, accade la metamorfosi. L'acqua viene poi accolta dalla terra, concretizzata nell'immagine solida della roccia, anch'essa definita da una solida appartenenza all'eternità tanto da essere considerata simile a una divinità o piuttosto, specifica Zambrano, a una funzione sacra. In queste rocce, attratte dal cielo, ci sono

concavidades colmadas, en ciertas épocas del año, de un agua de lluvia; y siempre albergan una gota al menos, que parece ser nacida de allí mismo, de las entrañas de la roca que, al fin, dieron a la luz esa su ofrenda de supremo sacrificio.

cavità che, in certi momenti dell'anno, si colmano di acqua piovana; e contengono sempre almeno una goccia, che sembra essere nata proprio da lì, dalle viscere della roccia che, alla fine, diedero alla luce quella loro offerta di supremo sacrificio.<sup>24</sup>

La città attraversata da un'acqua che «si fa sentire per la sua assenza o per il suo traboccare visibile o sensibile nei corpi»<sup>25</sup> resterà sempre luogo consacrato alla potenza del fuoco e del «sole come fuoco, cosa che porta inevitabilmente con sé il sacrificio»<sup>26</sup>. Le rovine dei templi permangono nell'architettura delle chiese e della cattedrale di Segovia, centri religiosi che un tempo, secondo Zambrano, furono templi consacrati alle divinità solari o monasteri in cui «la pienezza dell'alba» è rimasta «impressa, luminosa, ancora accesa»<sup>27</sup>. Come l'acqua si fa specchio così anche il monastero rispecchia il tempo. Tra queste antiche memorie l'acqua «respira [...] e la città da lì si presenta in una presenza pura, respirando in quel fuoco diluito, che è l'elemento della perfetta respirazione»<sup>28</sup>.

---

<sup>23</sup> «oscuras y altas [...] tienen rostro, que miran desde un tiempo precedente, desde el origen» in *ivi*, p. 244; *ivi*, p. 232

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 244-255; *ivi*, pp. 232-233.

<sup>25</sup> «haciéndose sentir así por su carencia o por su desbordamiento visible o sensible en los cuerpos» in *ivi*, p. 243; *ivi*, p. 232.

<sup>26</sup> «sol como fuego, lo cual lleva inevitablemente consigo el sacrificio» in *ivi*, p. 245; *ivi*, p. 233.

<sup>27</sup> «la plenitud de su alba [...] imprimida, luminosa, aún encendida» in *ivi*, p. 246; *ibidem*.

<sup>28</sup> «respira [...], y la ciudad desde allí se presenta en una pura presencia, respirando en ese diluido fuego, que es el elemento de la perfecta respiración» in *ivi*, p. 246; *ivi*, p. 234.

Il respiro della città si fa specchio della storia, specchio in cui contemplare ciò che è stato ma anche ciò che non è mai avvenuto. In questa immagine e nel richiamo al respiro torna, come vedremo, il legame tra Spirito e acqua.

Come il fiume Eresma, anche la storia «si chiarisce e lascia vedere un fondo limpido, disseminato di pietre bianche»<sup>29</sup>. La città facendosi specchio limpido della storia mostra il proprio fondo, le concatenazioni da cui si sono sviluppati gli eventi:

un espejo de claridad donde tiembla una imagen clara ella misma, sutil, liberada del peso que se desprende siempre de la historia y de su tiniebla insondable.	uno specchio di chiarezza dove trema un'immagine di per sé chiara, sottile, liberata dal peso che si svincola sempre dalla storia e dalla sua insondabile tenebra. <sup>30</sup>
--	--

È interessante notare come dove passi l'acqua sinuosa del fiume, sorgano dei monumenti innalzati verso l'alto, quasi fossero nutriti alle fondamenta da quel liquido germinale.

In particolare due templi che sembrano quasi toccarsi: quello circolare edificato dai Templari, la Vera Croce, e il Convento dei Carmelitani Scalzi ove riposa il corpo di San Giovanni della Croce. Di fronte al tempio templare si erge l'Alcázar incastonato nella pietra e in mezzo ad essi scorre il fiume lasciando solo una piccola parte di terra dove si è installato il quartiere di San Marco. Qui María Zambrano ricorda il profumo del pane che si diffonde per le strade e che rimanda all'idea del «pane di sole»<sup>31</sup> che deve essere offerto o ricevuto e, dunque, mangiato in comunione. Il pane di sole è metafora per la Parola, *λόγος* incarnato, *verbum*, concesso, o per meglio dire, offerto all'uomo affinché potesse vivere in amore e nella pienezza della presenza dell'altro. Il tempio della Vera Croce sfiora il convento edificato da San Giovanni della Croce:

estando tan cerca el uno del otro, crean dos modulaciones, dos modos de voz y dos modos de pasado; dos paisajes y dos diferentes formas de historia. No hace falta saber, puesto que ciertos lugares hablan por sí mismos, piden ser mirados y oídos de una cierta manera. Es lo propio de los lugares donde ha pasado algo esencial, un drama, en	essendo così vicini l'uno all'altro, creano due modulazioni, due modalità di voce e due modalità di passato; due paesaggi e due diverse forme di storia. Non occorre sapere, giacché certi luoghi parlano da sé, chiedono di essere guardati e ascoltati in un certo modo. È tipico dei luoghi dove è successo qualcosa di essenziale, un dramma, nel
--	---

---

<sup>29</sup> «se aclara y deja ver un fondo sin légamo, sembrado de piedras blancas» in *ivi*, pp. 246-247; *ibidem*.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 247; *ibidem*.

<sup>31</sup> «pan de sol» in *ivi*, p. 248; *ivi*, p. 237.

el Temple. El templo, y el espacio circular que su presencia traza, es como un pensamiento, más que ensimismado hundido en el silencio, en un silencio que debió de existir siempre

tempio dei Templari. Il tempio, e lo spazio circolare tracciato dalla sua presenza, è come un pensiero, più che raccolto immerso nel silenzio, in un silenzio che deve essere esistito sempre<sup>32</sup>

Le due voci dei templi derivano dall'evento che custodiscono nelle loro vestigia, un accadimento svelato attraverso l'alchimia dei due elementi, acqua e luce. In particolare, parlando della struttura architettonica del convento di San Giovanni della Croce, Zambrano fa riferimento alla modulazione dell'acqua che «cade, goccia a goccia, un'acqua sottile che non lascia nessuna traccia di materia solida»<sup>33</sup>. Là dove le alte e inaccessibili rocce formano gallerie segrete e caverne – altre immagini ricorrenti nella scrittura di Zambrano e di Virgillito ma anche in opere di altre autrici del Novecento, a memoria di una topografia spirituale presente nei testi dei mistici – l'acqua si raccoglie, goccia a goccia. Acqua piovana che si insedia nei ricettacoli della roccia, la quale diviene in tal modo metafora del «grembo materno, anima. L'anima virginale della parola. Là si mostra qualcosa di tipico della parola: il suo essere come acqua là dove la realtà è come pietra»<sup>34</sup>. Il cadere goccia a goccia dell'acqua, come del resto l'inedere sinuoso del fiume, simboleggia l'eroticismo di tale elemento che, assieme alla luce, feconda e dà vita alla parola. Una goccia simile a quella del profumo versato ai piedi dell'unico e

para derramarle sólo a él la gota de perfume que la feminidad secretamente hace lentísimamente para que se derrame en el instante preciso. Una gota no sustraída al esposo, al marido, si se tienen, al hijo si se tiene, al padre, al hermano, al amigo entre todos, a los amigos fraternos y si se filosofa al hombre en universal. Una gota que origina y garantiza la fragancia del perfume que él percibe y en ciertos casos aspira. Y su ser inagotable.

per spargere la goccia di profumo che la femminilità segretamente produce lentísimamente affinché venga versata nel momento preciso. Una goccia non sottratta allo sposo, al marito, se si ha, al figlio se si ha, al padre, al fratello, all'amico tra gli altri, agli amici fraterni, e, se si fa filosofia, all'umanità. Una goccia che origina e garantisce la fragranza del profumo che lui percepisce e, in certi casi, aspira. Si tratta dell'essere inesauribile [della femminilità].<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Ivi, pp. 250-251; *ibidem*.

<sup>33</sup> «cae detrás de la imagen el agua gota a gota; una agua delgada que no deja poso alguno de materia sólida» in *ivi*, p. 254; *ivi*, p. 240.

<sup>34</sup> «entraña materna, alma. El alma virginal de la palabra. Allí se da a ver algo propio de la palabra: ser como agua allí donde la realidad es como piedra» *ibidem*; *ibidem*.

<sup>35</sup> *Carta n. 21: La Pièce 17 de octubre [1974]* in María Zambrano, *Cartas de La Pièce*, pp. 106-107; *Lettera n. 21: La Pièce, 17 ottobre 1974* in *Lettere da la Pièce*, p. 133.

Goccia e pianto fanno parte dell'immaginario simbolico che pertiene a quello che Corbin definisce *mundus imaginalis*, espressione coniata nelle riflessioni a margine dell'opera di Ibn 'Arabī, poeta e pensatore mistico, le cui opere hanno avuto un'estrema influenza nel pensiero di Zambrano.

Affinché luce e acqua, anche congiuntamente, assolvano alla vocazione di metamorfosi, è necessaria una discesa nelle profondità, un viaggio iniziatico negli inferi:

el lugar, el “infero” – ínfero es todo lugar situado bajo un cielo – se revela <como> lugar donde no se puede permanecer estáticamente, como lugar de combustión insoportablemente activa, como mar de llamas si arriba se ha vislumbrado alguna luminosidad. Ya que los cielos tienden a hacerse abstractos, por ser o tender hacia lo uno.

il luogo, l' “infero” [...] (l'infero è ogni luogo situato sotto un cielo) si rivela come luogo dove non si può rimanere staticamente, come luogo di combustione insopportabilmente attiva, come mare di fiamme, se sopra si è intravista qualche luminosità, poiché i cieli tendono a divenire astratti a causa dell'essere o del loro tendere verso l'uno.<sup>36</sup>

Il movimento catabatico si configura pertanto con il procedere verso un luogo infero in cui l'Essere non affronta l'oscurità totale quanto piuttosto una combustione segretamente attiva, qui resa da Zambrano con l'immagine del mare in fiamme. È dunque necessaria la discesa agli inferi, che reca con sé il peso di un viaggio iniziatico, il quale si configura come catabasi nelle acque.

## 5.2 Il viaggio iniziatico

### 5.2.1 Catabasi nelle acque

Aquí se está llamando a las criaturas,  
y de esta agua se hartan, aunque a  
escuras,  
porque es de noche.

(San Juan de la Cruz, *Que bien sé yo  
la fonte que mana y corre*)

La discesa agli inferi nell'opera di Zambrano è quella di Antigone. In questa figura si congiungono due percorsi iniziatici presenti all'interno dell'opera di

---

<sup>36</sup> *Los cielos* in *ivi*, p. 302; *I cieli* in *ivi*, pp. 126-127.

Zambrano: il cammino nella luce e la κατάβασις nelle acque. La figlia di Edipo ha il compito di lavare le colpe dei fratelli e del padre, dunque agendo quale strumento di purificazione come fa l'acqua nel dissolvere la coagulazione della materia, nel diluire il sangue dei fratelli:

Le hubieras visto, hermana. Estaba sobre una roca, roja de su sangre, la sangre hecha ya piedra, y yo derramé mucha agua, toda la que pude sobre ella, para lavarla, a ella, a la sangre, y que corriera. Porque la sangre no debe quedarse dura como piedra. No, que corra como lo que es la sangre, una fuente, un riachuelo que se traga la tierra. [...] La sangre así, trae sangre, llama sangre porque tiene sed, la sangre muerta tiene sed [...]. Eché agua, toda la que pude, para calmar su sed, para darle vida y que corriera viva hasta que se empapara la tierra, hasta embeberse en la tierra.

lo avessi visto, sorella. Stava sopra a una roccia, rossa del suo sangue, sangue fattosi ormai pietra, e io vi ho sparso sopra molta acqua, tutta quella che ho potuto, per lavarlo, lui, il sangue, e che scorresse. Perché il sangue non deve restare duro come pietra. No, che scorra, il sangue, perché questo è: una fonte, un ruscello che la terra inghiotte. [...] Il sangue, così, porta sangue, chiama sangue, perché ha sete, il sangue morto ha sete [...]. E io ho versato acqua, tutta quella che ho potuto, per calmare la sua sete, per dargli vita e perché vivo scorresse finché la terra non ne fosse imbevuta, finché la terra non se ne impregnasse.<sup>37</sup>

Correlati all'acqua troviamo il sangue e la fonte. Nel testo di María Zambrano, l'acqua ha un'azione purificatrice e salvifica. La dissoluzione del sangue sembra essere fondamentale così come lo scorrere dell'acqua. Al contrario in Sofocle l'elemento acquatico è quasi del tutto assente, a tal punto che egli sottolinea l'aridità del paesaggio in cui Antigone seppellisce il fratello:

Καὶ χερσὶν εὐθὺς διψίαν φέρει κόνιν  
ἐκ τ' εὐκροτῆτου χαλκῆας ἄρδην πρόχου  
χοαῖσι τρισπόνδοισι τὸν νέκυν στέφει.

Subito con le mani recò arida polvere  
e sollevando una brocca di bronzo battuto  
offrì al morto una triplice libagione.<sup>38</sup>

Ne *La tomba di Antigone* di María Zambrano, invece, la presenza dell'acqua – come fonte, fiume sotterraneo, pianto – torna a più riprese; l'emersione del simbolo non avviene in modo deciso come nel caso della luce, ma lo fa misteriosamente e oscuramente. In virtù della sua natura primordiale, l'acqua installa in ogni personaggio della tragedia una sete delle origini, la necessità di andare oltre per

---

<sup>37</sup> María Zambrano, *La tumba de Antígona*, pp. 183-184; *La tomba di Antigone*, pp. 76-77.

<sup>38</sup> Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, a cura di Franco Ferrari, Rizzoli, Milano 2017, pp. 72-73.



recuperare il sapere atavico custodito al fondo di ogni psiche. Antigone stessa diviene

el llanto de la virginidad que fecunda sin haber sido fecundada. La virginidad que se asimila al alba; una metáfora y una categoría de ser que sólo pasando a través de su no-ser se da. Mediadora entre la naturaleza y la historia, hace que en la historia se cumpla una acción del ser de la naturaleza, como si algo de lo divino de la naturaleza debiera de encarnar en la humana historia.

Antígona es una heroína primaveril raptada, como Perséfone, por la tierra y devorada también por los infiernos del alma humana donde la conciencia desciende cada vez más hondo, en su despertar.

il pianto della verginità che feconda senza essere stata fecondata. La verginità che è associata all'alba; una metafora e una categoria dell'essere che solo passando attraverso il suo non-essere si manifesta. Mediatrice tra la natura e la storia, fa sì che nella storia si compia un'azione dell'essere della natura, come se qualcosa del divino della natura dovesse incarnarsi nell'umana storia.

Antigone è un'eroina primaverile, rapita, come Persefone, dalla terra e divorata anche dagli inferni dell'anima umana dove la coscienza discende sempre più a fondo, nel suo risveglio.<sup>39</sup>

Nel dialogo con la sorella Ismene, Antigone ribadisce con forza la vocazione per cui è nata: andare oltre. Ricorda un gioco fatto con la sorella quando erano bambine, ovvero saltare da una casella all'altra senza mai calpestare la linea. Ma Antigone «perdeva sempre»<sup>40</sup>, calpestando la riga, muovendosi avanti e sempre tornando indietro, perché consapevole di essere colei che avrebbe dovuto caricare su di sé la tragicità della passione, colei che avrebbe dovuto trascendere se stessa e farsi corpo/strumento per la rinascita dell'Altro. Il segreto taciuto con la sorella era questo: morire vivendo. L'azione proibita compiuta da Antigone nella tragedia sofoclea era stata di dare sepoltura al cadavere del fratello Polinice abbandonato alla mercè degli animali, lavandone prima il corpo e poi scorpargendolo di polvere. Ne *La tomba di Antigone*, Zambrano conferisce a tale gesto una valenza più fecondativa che purificatrice: sciogliendo il sangue, l'acqua nutre la terra. Inoltre la pietà di Antigone «agisce alla maniera dell'acqua: dissolve, comunica, trascina»<sup>41</sup>. In questo trittico di verbi vediamo inscritta la meditazione di Zambrano circa la valenza polisemica del simbolo acquoreo che porta altresì a tre azioni trasformative. La prima è quella della dissolvenza: l'acqua può dissolvere consentendo all'oggetto della

---

<sup>39</sup> María Zambrano, *El sueño creador*, p. 94; *Il sogno creatore*, p. 114.

<sup>40</sup> «siempre perdía» in María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 183; *La tomba di Antigone*, p. 76.

<sup>41</sup> «es a la manera de l'agua: disuelve, comunica, arrastra» in María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 223; *L'uomo e il divino*, p. 204.

propria azione di mutare la sua natura – e anche quando essa stessa si dissolve, può raggiungere altri stadi: condensazione o vaporizzazione. La seconda metamorfosi è quella di comunicare, verbo che ha qui forse una valenza non tanto di informare quanto di partecipare: l'acqua fa sì che le cose partecipino di altre condizioni o di una comune essenza. L'ultimo movimento dell'acqua è quello di trascinare, che si avvicina più al senso lemmatico e conduce da uno stato ad un altro. I tre comportamenti dello stato fluido pertengono al bacino biologico dell'elemento cosmico e ciò permette di formulare una considerazione importante riguardo all'archetipo dell'acqua ovvero essere l'agente trasformativo per eccellenza al pari del fuoco a cui è opposto e complementare, almeno nel processo alchemico. L'azione del comunicare invece, lo vedremo più avanti, implica che l'acqua sia ente capace di *ex-vocare*, di chiamare fuori di sé l'uomo ma anche di farlo addentrare nei recessi del proprio inconscio. Infine la forza trascinativa, talvolta violenta, che permette il movimento e lo scorrere del tempo. La trasgressione compiuta da Antigone e la conseguente discesa agli inferi

non ha semplicemente la forma di una rottura, ma si mostra come la creazione di un'apertura ariosa in cui la storia – «fatta col sangue» – può essere vivificata e le sue verità restituite al circolo del mondo. Con l'acqua. Il simbolo dell'acqua, dunque, con la sua totale irrefrenabilità di fronte ai segni, con la sua potenza evocativa del femminile, serve a Zambrano per significare questa rinascita. Essa avviene recuperando quelle lacrime che hanno accompagnato la vicenda cruenta, ma che sono state riassorbite da una maniera riduttiva di tramandare gli eventi<sup>42</sup>

Il dialogo più importante per sviscerare la semantica dell'acqua nel testo zambrano è senza dubbio quello tra Antigone e Anna, la nutrice. Questa è «una di quelle persone delle quali nessuno sa niente, delle quali nessuno può avere o dare alcuna notizia»<sup>43</sup> e dunque vive in stasi perenne, senza muoversi, senza visibilità. Lei che non è figura ma solo suono, rappresenta per Antigone il materno. Alla figlia di Edipo Anna porgeva sempre «un pochino d'acqua nella tua anforetta»<sup>44</sup> e Antigone restava ad ascoltarla come «una libellula sopra una foglia o sotto la foglia, verde come lei e senza peso, vicino all'acqua sull'orlo del ruscello o della brocca»<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Lucia Vantini, *La luce della perla*, pp. 76-77.

<sup>43</sup> «una de esas personas de las que nadie sabe nada, de las que nadie puede saber ni dar ninguna noticia» in María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 192; *La tomba di Antigone*, p. 85.

<sup>44</sup> «un poquito de agua en tu cantarillo» *ibidem*; *ibidem*.

<sup>45</sup> «un caballito del diablo sobre una hoja o debajo de la oja, verde como ella y sin peso, cerca del agua al borde de la acequia o del cántaro» in *ivi*, p. 193; *ivi*, p. 86.

Antigone è qui assimilata alla leggerezza dell'acqua, come si evince nella risposta di Anna:

Si, Niña, así astebas siempre pegada al agua y luego con el cantarillo, siempre a vueltas con el agua como si fueras del agua y no de la tierra; del agua, del aire. Y luego te volvías callada y apenas se te veía; desaparecías como si te metieras por una rendijilla entre las piedras, a aquellas tan blancas, tan lavaditas, cómo te gustaba. Se veía que tú, por delgada que fueses, no podías escurrirte entre aquellas piedras, pero sucedía así. Y por la arena blanca también te escurrías y luego se te volvía a ver, y venías oscura, negruzca, gris, yo qué sé. Yo no sé nada. Pero te veía, te he ido viendo siempre sin descanso. Te metías entre los juncos de la acequia, te encaramabas al borde del cantarillo...

Sì, bambina, stavi sempre appiccicata all'acqua e poi con la brocchetta, sempre alle prese con l'acqua come se all'acqua tu appartenessi, non alla terra; all'acqua, all'aria. Poi ti riazzittivi e quasi non ti si vedeva più; sparivi, come se ti fossi cacciata in una fessurina tra le pietre, di quelle così bianche, così pulitine, che ti piacevano tanto. Era chiaro che tu, per quanto magra, non potevi intrufolarti tra quelle pietre; però è così che andava. E anche sulla sabbia bianca, sgattaiolavi via, e quando poi riapparivi ti presentavi tutta scura, nerastra, grigia, che so. Niente, so, io. Però ti vedevo, ti ho sempre vista, senza un attimo di riposo. Ti intrufolavi tra le canne del ruscello, ti arrampicavi sull'orlo della brocchetta...<sup>46</sup>

Antigone appartiene all'acqua e da essa adotta la capacità di sparire, occultandosi alla vista ma lasciandosi sentire e percepire. Nell'acqua la bambina-Antigone ravvisava i semi del divino, lontana dal mondo mortale, pertanto attratta dalla seduzione acquatica, libera – come osserva Anna – ma al contempo prigioniera dell'amore e del sentimento di *pietas* che via via andava formandosi in lei.

Il lavoro ermeneutico sul testo zambrano che, come altri, è fonte inesauribile e materia connotata di una profonda polisemanticità, consente di ipotizzare che Zambrano abbia inserito il personaggio di Anna come controparte complementare a quello di Antigone, non sostituendo in tal modo l'unicità del legame con la sorella Ismene. Anna si contrappone ad Antigone poiché essa afferma di non sapere, di non vedere, di non essere e questa condizione è imposta anche ad Antigone la quale invece, con la discesa agli Inferi che sta compiendo, acquista consapevolezza di non poter più bere dell'acqua donata da Anna e di dover accedere a un'altra fonte. Appare interessante, a nostro avviso, proprio questo nesso tra l'acqua e la memoria, tra l'acqua e il sapere: Antigone rimprovera Anna di non averle mai raccontato interamente una storia, di non averle dato quell'insegnamento di cui necessitava. Ad Ismene invece era concesso tale racconto poiché dopo averlo

---

<sup>46</sup> *Ibidem; ibidem.*

ascoltato non lo avrebbe ricordato, mentre Antigone avrebbe dovuto prestare attenzione al non detto, al non dicibile. La storia che attendeva Antigone-bambina ora l'ha condotta fino all'oscurità, secondo Anna. Antigone continua a non ricevere una risposta chiara dalla nutrice, considerata quasi una dea per il suo ufficio all'acqua, per quel gesto sacrale di donare lo zampillare dell'acqua al fine non tanto di placare la sete di conoscenza di Antigone, ma di farla riposare. La figura di Anna, associata al materno – ricordiamo che l'ombra della Madre ne *La tomba di Antigone* non proferisce parola – fa riferimento alla *rêverie* dell'acqua che «ci porta [...] ci culla [...] ci addormenta [...] ci restituisce la madre»<sup>47</sup>. Questa suggestione è importante se pensiamo all'assenza della figura di Giocasta nella vita di Antigone tanto che è l'unico personaggio nel testo zambrano a non parlare. Il dialogo con la madre, che diviene un monologo, implica un'identificazione tra le due donne, madri e figlie al contempo, generate entrambe dalla Grande madre: «va', Madre, nel tuo Regno, creatura, figlia anche tu. Ora che, sapendo tutto, ti ho chiamato non solo Madre ma anche figlia»<sup>48</sup>. Anna, allora, è colei che nutre, colei che conferisce all'acqua il potere di far addormentare e dunque inabissarsi nell'inconscio di cui l'elemento acquatico è archetipo *princeps*.

Solo il canto di Anna, il non dire di Anna ha pulito Antigone anche nella tomba: «mi sono ripulita di tutto. Anche se non ho toccato la tua acqua, tu mi hai lavato, Anna. Sono pulita, pulita. Tu mi hai lavato. E ora sento il bisogno di lavare io»<sup>49</sup>. L'azione purificatrice dell'acqua, qui condotta attraverso l'ombra della nutrice, consente ad Antigone di ricordare, di comprendere la sua *descenso ad inferos*. Le ultime parole che Anna rivolge ad Antigone appaiono estremamente significative: «quando si vede tanto, non si è in grado di sapere»<sup>50</sup>. In questa affermazione Zambrano focalizza il proprio pensiero filosofico ovvero quello di destituire la vista del suo primato di organo di conoscenza per affiancare ad esso il sentire delle origini, un sentire che deriva dall'acqua, di cui non si ha memoria finché non si è raggiunta la fonte. Antigone e Anna sono entrambe rappresentate dall'acqua poiché – e rimandiamo a un'intuizione di Wanda Tommasi –

---

<sup>47</sup> Gaston Bachelard, *L'acqua materna e l'acqua femminile* in *Psicanalisi delle acque*, p. 149.

<sup>48</sup> «Vete, Madre, a tu Reino, criatura, hija también tú. Ahora que ya te he llamado Madre y también hija» in María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 201; *La tomba di Antigone*, p. 92.

<sup>49</sup> «me limpié de todo. Ana, sin tocar tu agua, tú me has lavado. Estoy limpia, limpia. Tú me has lavado. Y ahora necesito lavar» in *ivi*, p. 195; *ivi*, p. 89.

<sup>50</sup> «cuando se ve tanto no se puede saber» *ibidem*; *ibidem*.

se Anna, come l'acqua, è la nutrice, colei che nel quotidiano alimenta la vita, la irriga e la rinnova incessantemente [...] così Antigone è l'acqua capace di lavare e di sciogliere il sangue coagulato di cui è impregnata la storia, di farlo scorrere nuovamente, convertendone il segno mortifero in vita nuova e redenta.<sup>51</sup>

Dunque, possiamo concludere che come la luce ha capacità di riscattare le tenebre, così l'acqua porta alla redenzione, operando una μεταζύ, una conversione della morte. La lettura integrale de *La tomba di Antigone*, testo polisemico anche per la sua struttura a metà strada tra l'opera tragico-teatrale e il trattato filosofico, consente di individuare una forte analogia tra la tomba e il grembo materno. Rimandando anche ad una apertura semantica tale per cui la tomba è assimilabile alla culla, al nido, alla caverna, essa si fa viscere, grembo materno, entro cui l'acqua va a insediarsi. Antigone «nasceva, così, entrando nella grotta oscura, costretta a consumarsi a poco a poco in solitudine, addentrandosi nelle sue proprie viscere. A colei che oggettiva, impassibile, dichiarava la vera legge sulla passione, si impose di morire sprofondando nelle sue proprie viscere»<sup>52</sup>. Se la tomba rappresenta il bozzolo in cui Antigone cresce sempre di più, divorando la propria crisalide, se lì, custodita dall'oscurità della grotta, seme di luce ella stessa, Antigone trascende se stessa nel tempio del proprio corpo, allora il cammino iniziatico è anche mistico. Antigone, compiendo il viaggio infernale attraverso la catabasi nell'oscurità, facendosi figura di soglia tra il mondo ctonio e coloro che abitano sulla superficie terrestre, è divorata dal rovo ardente, è consumata dal fuoco della passione. Ma a tale combustione si affianca anche una deflagrazione acquatica, congiungendo così i due elementi cosmici opposti eppure complementari: acqua e fuoco. Nella tomba, Antigone discende anche per sciogliere il nodo tragico della storia incestuosa della propria famiglia: come l'acqua versata sul corpo del fratello, pur trovando l'ostacolo della pietra che deterge e leviga, dissolve il coagulo del sangue che nutre la terra, così Antigone compie il proprio sacrificio non solo bruciando nella fiamma della passione della figlia ma anche incanalando la purezza dell'acqua e rendendo il nodo tragico *ab-solutum*. La tomba allora, a nostro avviso, diviene grembo in cui la *gota de agua*

---

<sup>51</sup> Wanda Tommasi, *María Zambrano. La passione della figlia*, p.70.

<sup>52</sup> «nacía así entrando en la cueva oscura teniendo queir consumiéndose sola, entrándose en sus propias entrañas. A la cue objetiva, impassible declaraba la verdadera ley sobre la pasión, se le impuso muerte por entrañamiento» in María Zambrano, *La tumba de Antígona*, p. 164; *La tomba di Antigone*, p. 59.

si raccoglie per far emergere dall'oscurità la luce aurorale. Questa discesa di Antigone comporta anche un disciogliersi del suo pianto e del suo delirio, così «la giovinetta piange – come ha pianto Giovanna andando al rogo, come hanno pianto senza essere udite quante sono state sotterrate vive in un sepolcro di pietra o in una solitudine scavata nel tempo. E il delirio sgorga da queste vite»<sup>53</sup>. Il delirio, come vedremo, deriva proprio dalla natura proteiforme dell'acqua. A tale proposito, guardando al nucleo generativo de *La tomba di Antigone* ovvero *Delirio primo*, assistiamo all'incontro con l'Altro:

Nunca supe el color de tus ojos; no me atrevía a mirarlos; temía ser descifrada por ellos y bajaba los míos siempre cuando juntos caminábos en la tarde entre los olivos y veía la tierra roja, roja y amarotada, y en silencio recogiendo la respiración, la mariposa de mi aliento, esperaba, ofreciendo mi nuca, el único secreto que una doncella puede ofrecer...

Non ho mai saputo il colore dei tuoi occhi, non osavo guardarli; temevo che mi decifrassero, e ogni volta abbassavo i miei, mentre camminavamo nella sera tra gli ulivi e vedevo la torre rossa, rossa e livida, e nel silenzio, trattenendo il respiro, la farfalla del mio respiro, aspettavo offrendo la mia nuca, l'unico segreto che una fanciulla può offrire...<sup>54</sup>

Il divino sfiorando la carne della fanciulla che si offre all'evento mistico crea una ferita dalla quale sgorga il sangue che scivolando sul corpo della donna diventa un serpente d'acqua. Il nesso sangue-acqua comunica non solo il dolore della ferita, l'erotismo di tale incontro ma anche il nutrimento e la vita che sgorgando lasciano la donna priva del corpo, priva di sostentamento. Lei che, come Kore, coglie fiori azzurri proprio un attimo prima di essere presa. Se nel mistero eleusino cogliere i fiori era una rappresentazione dell'innocenza e della purezza di Kore, subito dopo lasciandosi sedurre dal calice dell'ultimo fiore, ella viene trascinata nell'oscurità infera dal dio. Qui Antigone è di fronte al Dio sconosciuto che la penetra con lo sguardo, sfiora la sua pelle di agnello sacrificale, per poi diventare infinitamente piccola e custodire entro di sé la potenza del Dio. L'acqua e il sangue si legano anche alla condizione delirante che vive Antigone sprofondata nella terra, viva tra i morti, «vittima non consumata, fiore senza frutto, ho voluto venire tra i morti perché loro si

---

<sup>53</sup> «Llora la muchacha, como lloró Juana camino de la hoguera, como han llorado sin ser oídas las enterradas vidas en sepulcro de piedra o en soledad bajo el tiempo. Y el delirio brota de estas vidas» in *ivi*, p. 173; *ivi*, p. 67.

<sup>54</sup> María Zambrano, *Delirio primero* in *Nacer por sí misma*, p. 74; *Delirio primo* in *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 89.

nutrissero di me, corpo sacro, mai toccato»<sup>55</sup>. I deliri sono «esiti di forme della meditazione, pratiche meditative perseguite per sollecitare il risveglio di tutti i sensi e l'immaginazione poetante, per ritrovare una apertura verso altro, una forma di apertura verso l'altro»<sup>56</sup>. Sicuramente questo è valido anche per Zambrano, consapevole che tale condizione fosse causata da «uno strano dio, capace di umanizzare nonostante il suo delirio, una divinità ordinatrice del delirio iniziale»<sup>57</sup>. Il delirio sembra proprio originarsi dalla vicinanza alla fonte dell'acqua raccolta nelle viscere della terra, nei labirinti sotterranei della storia. La storia di Antigone è sanguinosa:

Toda, toda la historia está hecha con sangre, toda historia es de sangre, y las lágrimas no se ven. El llanto es como el agua, lava y no deja rastro. El tiempo, ¿qué importa? ¿No estoy yo aquí sin tiempo ya, y casi sin sangre, pero en virtud de una historia, enredada en una historia? Puede pasarse el tiempo, y la sangre hubo y corrió, sigue la historia deteniendo el tiempo, enredándolo, condenándolo. Condenándolo. Por eso no me muero, no me puedo morir hasta que no se me dé la razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando vivir a la vida. Sólo viviendo se puede morir.

tutta, tutta la storia è fatta col sangue, tutta la storia è di sangue, e le lacrime non si vedono. Il pianto è come l'acqua, lava e non lascia tracce. E il tempo, conta forse qualcosa? Non sto forse io qui senza più tempo, e quasi senza sangue, eppure in virtù di una storia, irretita in una storia? Il tempo può esaurirsi, e il sangue non scorrere più, se però sangue c'è stato ed è scorsato la storia continua a trattenere il tempo, ad aggrovigliarlo, a condannarlo. A condannarlo. Per questo non muoio, non posso morire, finché non mi si dia la ragione di questo sangue e la storia non esca di scena, lasciando vivere la vita. Solo vivendo si può morire.<sup>58</sup>

La *deductio ad inferos* è necessaria affinché Antigone possa prendere coscienza di sé e vivere per la prima volta poiché solo così potrà sciogliere i nodi della propria esistenza come l'acqua scioglie il sangue. Zambrano esalta la condizione di invisibilità e impalpabilità dell'acqua e dei suoi correlativi – lacrime, pianto – che dissolvono e lavano senza lasciare traccia. L'unica azione che comunica la presenza dell'acqua è il suo canto, come vedremo nei *Deliri* di Diotima.

---

<sup>55</sup> «víctima no onsumida, flor sin fruto, quise venir entre los muertos para que ellos se nutrieran de mí, cuerpo sagrado, no Tocado» in *ivi*, p. 75; *ivi*, p. 90.

<sup>56</sup> Annarosa Buttarelli, *Poesia madre della filosofia* in *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 31.

<sup>57</sup> «Un extraño dios, humanizador a pesar de su delirio, una divinidad ordenadora del delirio inicial que toda vida human humana, toda historia que comienza» in *María Zambrano, El hombre y lo divino*, p. 261; *L'uomo e il divino*, p. 238.

<sup>58</sup> *María Zambrano, La tumba de Antígona*, p. 186; *La tomba di Antigone*, p. 79.

L'agire dell'acqua è essenzialmente la dissoluzione, lo scioglimento di tutto quello che appare un grumo sedimentato nella terra e quindi la purificazione di ciò che viene attratto dall'acqua. Ne *La tomba di Antigone* l'acqua si insedia negli avvallamenti della roccia e la figlia di Edipo, costretta ad abitare la soglia tra vita e morte, patisce la sete: il desiderio di ricongiungersi ai suoi cari morti è interdetto dall'impossibilità di raggiungerli. Antigone subisce la condanna di non poter andare né avanti né indietro. La vita le era stata negata così la morte; sulla terra avrebbe potuto bere «dell'acqua, dalla radice oscura dell'acqua», mentre nel luogo oscuro in cui si trova non può placare «la gola secca, il cuore vuoto come un'anfora di sete»<sup>59</sup>, accettando così di abitare l'antro tenebroso che le era stato concesso. La sete di Antigone non si risolve in un mero desiderio di conoscenza poiché si tratta di una sete viscerale che la conduce nella sua catabasi interiore fino alle fondamenta stesse del suo essere. Lì giacimenti di acqua e di luce attendono di svelarsi alla pietosa Antigone, guidata dall'amore, non cerca l'acqua ma essa la richiama a sé. Un'acqua pura e limpida sebbene alberghi negli anfratti inferi. Il fluire dell'acqua è manifestazione non solo della forza vitale che tale elemento rappresenta ma anche simbolo dello scorrere del tempo. Nella sua tomba ad Antigone è concesso, lo abbiamo visto, il tempo-luce e l'acqua, da sempre associata alla temporalità, rappresenta una sospensione dell'istante.

Nella notte Antigone medita sul proprio destino, sulla miseria che l'aveva condotta sino a lì, sulla sciagura e sulla colpa che le si erano cucite addosso come pelle e che «né l'acqua lustrale né la corrente del fiume sono state abbastanza potenti» da strappare. Lei che un giorno improvvisamente per la prima volta nell'oscurità riesce a vedersi, «larva senza corpo»<sup>60</sup>. L'acqua lustrale, sebbene connotata di una forza trasformatrice e benefica, non è sufficiente per la metamorfosi a cui deve adempiere Antigone, poiché il suo è un cammino iniziatico attraverso l'acqua e il fuoco, deve inabissarsi sempre di più, patire la trascendenza per poi farsi nuova coscienza aurorale.

Antigone, pur restando vergine, porta a compimento anche la funzione maieutica a cui è chiamata, resa proprio attraverso la semantica legata al simbolo dell'acqua. Queste considerazioni sono supportate dall'ormai avvallata associazione

---

<sup>59</sup> «del agua, de la raíz oscura del agua [...] seca la garganta, el corazón hueco como un cántaro de sed, estoy aquí en la tiniebla» in *ivi*, p. 177; *ivi*, p. 70.

<sup>60</sup> «larva sin cuerpo» in *ivi*, p. 179; *ivi*, p. 71.



acqua-femminilità o acqua-materno in quanto, come afferma Carl Gustav Jung, «l'acqua in tutte le sue forme – in quanto mare, lago, fiume, fonte ecc. – è una delle tipizzazioni più ricorrenti dell'inconscio, così come essa è anche la femminilità lunare che è l'aspetto più intimamente connesso con l'acqua»<sup>61</sup>.

A nostro avviso, anche se alcune riflessioni critiche insistono sulla negazione della maternità in Antigone, in Zambrano l'acqua assolve proprio in questo il compito di configurare una duplice valenza nel personaggio, una contrapposizione che vede Antigone vergine e madre al contempo. Con madre non intendiamo certo che esista una sua prole, ma dando vita a una stirpe murata vita e discendendo ella stessa dalla vergine Atena, essa stessa genera una genealogia femminile. La vita donata da Antigone non è riservata a «un essere umano determinato, ma alla coscienza di tutti gli uomini. Vita incontaminata che vivifica, libera, salva»<sup>62</sup>. Inoltre nell'immagine della sua tomba, metafora del suo il corpo, tra le cui pietre si insinua l'acqua seminale e il sangue nutrimento, è lecito ipotizzare un'analogia con il grembo materno. In Antigone si rivela

su naturaleza femenina en el modo como cumplió esa su pasión; en su figura de doncella que va con el cántaro de agua, símbolo de la virginidad, de un agua contenida que se derramará entera, sin que se haya vertido antes ni una sola gota.

la sua natura femminile nel modo in cui compie quella sua passione; nella sua figura di fanciulla che va con la brocca dell'acqua, simbolo della verginità, di un'acqua contenuta che si spargerà tutta in una volta, senza che prima ne sia stata versata una sola goccia.<sup>63</sup>

L'immagine della brocca che raccoglie l'acqua (come si ritrova nei affreschi bizantini raffiguranti l'annunciazione dell'angelo alla Vergine) è analoga alla tomba entro la quale l'acqua è *ensimismada*. Brocca d'acqua che, come il calice, contiene goccia a goccia materia preziosa e trasformatrice.

---

<sup>61</sup> Carl Gustav Jung, *Mysterium coniunctionis* in *Opere*, vol. XIV, tomo 2, Boringhieri, Torino 1990, p. 285.

<sup>62</sup> «un ser humano determina sino a la conciencia de todo hombre. Vida no contaminada que vivifica, libera, salva» María Zambrano, *El sueño creador*, p. 89; *Il sogno creatore*, p. 108.

<sup>63</sup> *Ibidem*; *ibidem*.

### 5.3 La fonte

Que bien sé yo la fonte que mana y corre,  
aunque es de noche.

Aquella eterna fonte está escondida,  
que bien sé yo do tiene su manida,  
aunque es de noche.

Su origen no lo sé, pues no le tiene,  
mas sé que todo origen della viene,  
aunque es de noche.

(San Juan de la Cruz, *Que bien sé yo la fonte que mana y corre*)

Nel vasto repertorio connesso al simbolo dell'acqua troviamo la sorgente o la fonte. Esse rappresentano, metaforicamente, la purezza dell'acqua che sorge e sgorga con costanza e naturalezza, mantenendo intatta l'idea di verginità dell'elemento acquatico. Fonti e sorgenti trovano spesso collocazione all'interno di grotte, caverne, anfratti oscuri, nel mondo ctonio dunque, nei pressi delle acque sotterranee e pesanti come quelle delle paludi. Se è pur vero che alcune sorgenti si trovano sulle alture, indicando così la forza purificatrice delle acque fresche e vive, Zambrano è interessata alle sorgenti racchiuse nell'oscurità. Partendo ancora dal mondo greco, Zambrano ripensa alla coppia Apollo-Dioniso poiché in essa ritrova non solo la dialettica luce-tenere ma anche l'istituirsi di un legame profondo tra la parola e l'acqua. Le rovine del tempio di Delfi infatti mostrano un labirinto sotterraneo la cui configurazione esalta soprattutto l'importanza dell'udito, «come se il dio fosse venuto innanzitutto per ascoltare»<sup>64</sup>. Questa costante tensione all'ascolto procurava in colui che giungeva al tempio in cerca di conforto una propensione al delirio. La necessità di ricevere una parola di incoraggiamento era tale che alla fine la vicinanza divina non irrompeva «istantaneamente come una corrente d'acqua chiara, ritmicamente, ma a fiotti, superando il suo mutismo che ancora resiste»<sup>65</sup>. L'alveo silenzioso della caverna custodiva la potenza di Apollo e di suo fratello Dioniso, dio dei deliri:

---

<sup>64</sup> «como si el dios hubiera venido para escuchar ante todo» María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 337; *L'uomo e il divino*, p. 307.

<sup>65</sup> instantáneamente como una corriente de agua clara, rítmicamente, sino a borbotones, al sobrepasar su mutismo que aún resiste» *ibidem*; *ivi*, p. 308.

El templo delfico era un lugar de delirio. Las vacantes, como se sabe, deliraban por las montañas y por los bosques. Aunque el templo fuese albergue de Dionisos [...] no se nos dice que en el sacro recinto estallase el delirio puramente dionisiaco. Puramente pues la Pitia mascaba yedra y laurel, y deliraba. Bramaba, silbaba, se retorció como llama y como yedra, como sierpe, y silbaba como fuego.

il tempio delfico era un luogo di delirio. Le baccanti, come si sa, vagavano deliranti per le montagne e per i boschi. Benché il tempio fosse dimora di Dioniso [...] non ci viene detto che nel recinto sacro scoppiasse il delirio puramente dionisiaco. Solamente la Pizia masticava edera e alloro, e delirava. Fremeva, sibilava, si contorceva come fiamma e come edera, come serpente, e sibilava come fuoco.<sup>66</sup>

Il delirio della Pizia, qui raccontato attraverso il simbolo flemmatico e pirico, associato ai movimenti del serpente, provoca la voce oscura e profetica della Pizia, come se la luminosità della voce apollinea traesse origine dall'oscurità più completa.

Jean Pierre Vernant, commentando ciò che avveniva presso il tempio di Delfi, si interroga sulla natura oracolare dei responsi della Pizia:

Le domande erano preparate e presentate in anticipo o formulate lì per lì, al momento stesso della consultazione? Erano sempre espresse in forma di alternativa, di scelta fra due soluzioni [...] o potevano assumere forme differenti secondo i casi? In che senso, d'altra parte, era ispirata la Pizia? [...] Vaticinava in reale stato di trance [...] o si deve supporre che parlasse a sangue freddo e che la presenza del dio il cui soffio l'ispirava si manifestasse in lei senza però sconvolgere la sua bocca e la sua mente? I responsi erano dati in prosa o in versi, registrati per iscritto o trasmessi oralmente? Erano precisi e chiari, come certi documenti lasciano supporre, o enigmatici e ambigui, come afferma tutta la tradizione letteraria?<sup>67</sup>

Sulla voce enigmatica della profetessa si soffermò a suo tempo anche Pindaro: l' «oracolo dell'ape delfica»<sup>68</sup> sgorgava a suo dire spontaneamente, come un grido balbettante. L'assimilazione delle api e del loro ronzio alla voce pitica assume ancora più valore se pensiamo alla persistenza delle api nella letteratura mistica oltre che nella poesia di autrici del Novecento prese in esame, in particolare alle liriche di Sara Virgillito e di Emily Dickinson. Nelle odi pindariche sembra quasi che l'ἐπίπνοια, l'ispirazione divina, avesse una funzione ancillare rispetto alla spontaneità della voce pitica. Ecco che questa allora, come d'altronde lo sgorgare dell'acqua, è soggetta a un'intrinseca potenza. Questo dato è rilevabile anche a livello lessicale dal momento che Pindaro utilizza il termine κέλαδος, ovvero il gorgheggio dello scorrere delle acque per indicare l'altisonante voce della Pizia, lontana dalla seducente tonalità di

---

<sup>66</sup> Ivi, pp. 343-344; ivi, p. 313.

<sup>67</sup> Jean Pierre Vernant, *Divination et rationalité*, Paris 1974; trad. it. *Divinazione e razionalità*, Einaudi, Torino 1982, pp. 7-8.

<sup>68</sup> Pindaro, *Ode Olimpica*, VI, 45-47.

Sirene e Muse. Senza addentrarci nel pur affascinante apparato lessicale relativo alla voce della Pizia, qui intendiamo sottolineare soprattutto la relazione che intercorre tra la voce e l'acqua, tra profezia e fonte, con particolare attenzione alla definizione di «λάλον ὕδωρ»<sup>69</sup> ovvero «acqua parlante» relativa alla fonte Castalia di Delfi. L'attributo conferma un nesso profondo tra l'acqua e la parola oracolare, tra acqua e conoscenza. Nella voce di Pizia, seppur ispirata e rafforzata dalla presenza di Apollo, si riscontra una luce più simile a quella della luna che a quella del sole e questo, inevitabilmente, suggerisce che sia la luce lunare a smuovere le acque della fonte. Artemide, sorella di Apollo, sebbene non avesse dimora presso il tempio a Delfi, tuttavia era presente in quanto protettrice della castità e purezza delle sue ninfe devote, Castalia e Dafne, sfuggite alla seduzione di Apollo. Esse avevano preservato la propria verginità annegando l'una nella fonte di Delfi, l'altra diventando alloro. Ad Artemide appartiene l'elemento acquatico in quanto «solleva i mari, influisce sul flusso delle acque, dei fiumi e sul flusso del sangue». Nelle prose di Zambrano la luna viene menzionata poche volte ma assume comunque una certa rilevanza; in questo ambito ci interessa soprattutto la forza di attrazione che essa esercita sul fluire delle acque e anche la rivelazione che porta con sé, ovvero che «ogni nascita viene dalle acque, si dà nelle acque, illuminate dalla luce riflessa del principio della vita»<sup>70</sup>. Queste considerazioni circa il mito legato ad Artemide conducono all'individuazione di una certa analogia con la figura di Antigone che, come abbiamo avuto modo di affermare, possiede una feconda castità. Inoltre è ben evidente come l'elemento liquido non solo sia strettamente connesso a quello luminoso ma che comporti anche una elusività insita nella luce. Zambrano riconduce alla memoria l'aspetto ambiguo di Artemide che, sdoppiandosi, appare simile all'«acqua che sgorga nel torrente» e al «bosco non calpestato»; lei che è «signora del mistero della notte e delle acque, lasciato indietro dalla luce solare, con le sue ombre e la sua strana luce»<sup>71</sup>. Dato ancora più importante è la matrice ambigua della potenza lunare: dare la vita e al contempo essere vicina alla morte. Castalia, come abbiamo visto in Sara Virgillito (parole –/ non rinunciabili –/ purché si lasci sprizzare/ il fiotto/ dal buco giusto/

---

<sup>69</sup> Giovanni il Monaco, *Passio S. Artemii*, 35D.

<sup>70</sup> «todo nacimiento viene de las aguas, se da en las aguas, iluminadas por la luz refleja del principio de la vida» María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 348; *L'uomo e il divino*, p. 317.

<sup>71</sup> «agua que surge en el torrente [...] bosque no hollado [...] dueña del misterio de la noche y de las aguas, dejado atrás por la luz solar, con sus sombras y su extraña luz» ivi, pp. 348-349; ivi, pp. 317-318.

l'acqua Castalia o/ simili <sup>-72</sup>), è la «fonte purificatrice perché essa stessa nata dalla purezza, tra gli estremi contrafforti delle risplendenti rocce del Parnaso, corona solare del tempio»<sup>73</sup>. Dafne invece è fortemente presente nella creazione della parola, poiché «catturava un po' di oro nel minuscolo frutto dell'alloro perenne, un po' di oro vivente, e lo offriva alla poesia, alla parola umana, alla minuscola creazione umana della parola»<sup>74</sup>. Ancora una volta vediamo la persistenza del nesso parola-acqua, qui ricondotta al mito greco, in particolare alla leggenda, a cui abbiamo già fatto riferimento, secondo la quale chiunque aspirasse a diventare poeta avrebbe dovuto bere dall'acqua della fonte ove Castalia trovò la morte annegandosi. L'acqua della fonte aveva anche capacità ispiratrici: simbolo primigenio, allora, l'acqua consente all'essere umano di ricongiungersi con un sentire originario che ispira la creazione artistica e quindi la parola poetica. Al fondo della fonte giaceva il drago a custodia del tempio a simboleggiare non solo le insidie insite nella conoscenza ma anche la sacralità della fonte. Senza addentrarci nella simbologia del drago nelle varie tradizioni, qui richiamiamo all'attenzione in particolare la sua funzione di custode, in grado anche di far sgorgare egli stesso l'acqua. Ad ogni modo è l'azione divina ad agire per liberare e purificare l'uomo così come l'acqua e questo genera la convinzione che «nulla può essere salvato se non dalle acque e attraverso le acque, se non è stato sostenuto da esse»<sup>75</sup>.

Il legame tra la fonte e la salvezza è particolarmente interessante se ripensiamo alla simbologia dell'immagine all'interno della tradizione biblico-cristiana, in particolare prendendo in esame l'incontro tra la samaritana e Gesù presso il pozzo, episodio narrato nel Vangelo di Giovanni. Il pozzo è quello di Giacobbe nel territorio di Sicar: Gesù è presso il pozzo e a lui si avvicina una donna samaritana per attingere l'acqua con la brocca (ecco che ritorna l'immagine della donna con la brocca e della donna vicino all'acqua, alla sorgente, al pozzo, segno di una radicata analogia tra femminilità e acqua). Gesù chiede da bere alla samaritana e da qui nasce un dialogo fondamentale per la teologia dell'incarnazione. La richiesta di Gesù, piena di

---

<sup>72</sup> *Parole* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, p. 116.

<sup>73</sup> «la fuente purificadora por haber nacido ella misma de la pureza, entre las últimas estribaciones de las resplandecientes rocas del Parnaso, corona solar del templo» in María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 349; *L'uomo e il divino*, p. 318.

<sup>74</sup> «ofrecía en el laurel perenne con su minúsculo fruto, un poco de oro apresado en el fruto, un poco de oro viviente, ofrecido a la poesía, a la palabra humana, a la minúscula creación humana por la palabra» *ibidem*; *ibidem*.

<sup>75</sup> «nadie esté salvado si no lo está de y por las aguas, si no ha sido sostenido por ellas» *ivi*, p. 354; *ivi*, p. 323.

umanità, risuonerà nelle ultime parole pronunciate sulla croce quando sussurrerà di avere sete. Sebbene la donna ignori l'importanza di quelle parole, fermandosi solo a considerare le diversità che li separano (lei samaritana, lui giudeo, lei donna, lui uomo), il discorso sull'acqua che Gesù le fa è decisivo per comprendere la grandezza della semplicità. È Gesù a mendicare e contemporaneamente a donarsi in quanto acqua:

Ἔρχεται γυνή ἐκ τῆς Σαμαρείας ἀντλήσαι ὕδωρ. λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς· Δός μοι πεῖν· οἱ γὰρ μαθηταὶ αὐτοῦ ἀπεληλύθεισαν εἰς τὴν πόλιν, ἵνα τροφὰς ἀγοράσωσιν. λέγει οὖν αὐτῷ ἡ γυνή ἡ Σαμαρίτις· Πῶς σὺ Ἰουδαῖος ὢν παρ' ἐμοῦ πεῖν αἰτεῖς γυναικὸς Σαμαρίτιδος οὔσης ; οὐ γὰρ συγχρῶνται Ἰουδαῖοι Σαμαρίταις. ἀπεκρίθη Ἰησοῦς καὶ εἶπεν αὐτῇ· Εἰ ἤδεις τὴν δωρεάν τοῦ θεοῦ καὶ τίς ἐστὶν ὁ λέγων σοι· Δός μοι πεῖν, σὺ ἂν ἤτησας αὐτὸν καὶ ἔδωκεν ἄν σοι ὕδωρ ζῶν. λέγει αὐτῷ ἡ γυνή· Κύριε, οὐτε ἀντλημα ἔχεις καὶ τὸ φρέαρ ἐστὶν βαθύ· πόθεν οὖν ἔχεις τὸ ὕδωρ τὸ ζῶν; μὴ σὺ μείζων εἶ τοῦ πατρὸς ἡμῶν Ἰακώβ, ὃς ἔδωκεν ἡμῖν τὸ φρέαρ καὶ αὐτὸς ἐξ αὐτοῦ ἔπιεν καὶ οἱ υἱοὶ αὐτοῦ καὶ τὰ θρέμματα αὐτοῦ; ἀπεκρίθη Ἰησοῦς καὶ εἶπεν αὐτῇ· Πᾶς ὁ πίνων ἐκ τοῦ ὕδατος τούτου διψήσει πάλιν· ὃς δ' ἂν πίη ἐκ τοῦ ὕδατος οὗ ἐγὼ δώσω αὐτῷ, οὐ μὴ διψήσει εἰς τὸν αἰῶνα, ἀλλὰ τὸ ὕδωρ ὃ δώσω αὐτῷ γενήσεται ἐν αὐτῷ πηγὴ ὕδατος ἀλλομένου εἰς ζωὴν αἰώνιον. λέγει πρὸς αὐτὸν ἡ γυνή· Κύριε, δός μοι τοῦτο τὸ ὕδωρ.

Arrivò intanto una donna di Samaria ad attingere acqua. Le disse Gesù: «Dammi da bere». I suoi discepoli infatti erano andati in città a far provvista di cibi. Ma la Samaritana gli disse: «Come mai tu, che sei Giudeo, chiedi da bere a me, che sono una donna samaritana?». I Giudei infatti non mantengono buone relazioni con i Samaritani. Gesù le rispose: «Se tu conoscessi il dono di Dio e chi è colui che ti dice: “Dammi da bere!”, tu stessa gliene avresti chiesto ed egli ti avrebbe dato acqua viva». Gli disse la donna: «Signore, tu non hai un mezzo per attingere e il pozzo è profondo; da dove hai dunque quest'acqua viva? Sei tu forse più grande del nostro padre Giacobbe, che ci diede questo pozzo e ne bevve lui con i suoi figli e il suo gregge?». Rispose Gesù: «Chiunque beve di quest'acqua avrà di nuovo sete; ma chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete, anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui sorgente di acqua che zampilla per la vita eterna». «Signore, gli disse la donna, dammi di quest'acqua, perché, non abbia più sete e non continui a venire qui ad attingere acqua».<sup>76</sup>

Acqua come fonte, sorgente che zampilla, racchiusa nella profonda oscurità della pietra/pozzo da cui proviene il mistero. Acqua come simbolo di un desiderio più profondo che è quello di attingere all'eterno e dissetare così la propria anima. Qui Cristo rappresenta la salvezza, l'eternità e la purificazione, una nuova vita – simboleggiata dall'acqua – a cui inizia la donna.

I precedenti di questo incontro sono da ricercare nell'episodio, narrato nel Genesi, che ha come protagonisti Giacobbe e Rachele: sulla bocca del pozzo in

<sup>76</sup> Gv 4, 7-15.

questione era posta una grande pietra a sigillo della bellezza della donna<sup>77</sup>. La pietra protegge la purezza delle acque custodite nel fondo del pozzo e dunque l'acqua viene considerata come qualcosa di sacro, qualcosa che sarà rivelato. La fonte, inoltre, è presente anche nel Cantico dei Cantici e rappresenta l'esclusività dell'amore tra la sposa e lo sposo:

κῆπος κεκλεισμένος ἀδελφή μου νύμφη κῆπος κεκλεισμένος πηγὴ ἐσφραγισμένη	Giardino chiuso tu sei, sorella mia, mia sposa, sorgente chiusa, fontana sigillata. <sup>78</sup>
--	---

La sposa si dona allo sposo come fonte da cui le acque risalgono verso l'alto con impeto e desiderio: questo significato è implicito nel testo, sebbene alcune traduzioni abbiano reso più percepibile la forte carica erotica dei versi. Ad esempio nella traduzione di Guido Ceronetti:

Tu sei l'Oasi Sprangata  
Sorella mia e sposa  
La Sorgente Turata  
La Fonte Sigillata.<sup>79</sup>

Tutto è sigillato nel silenzio del Mistero, il Cantico diviene così una «discesa nel Maelstrom [...] discesa nella profondità uterina e nel vuoto di Dio, un'Amata formata di muraglioni d'acqua, e l'incredulità dei pescatori, ultimo coro, è la stessa di chiunque sia fuori dell'esperienza mistica e ride di chi *ritorna*»<sup>80</sup>

In un altro passo del *Cantico* è il desiderio dello sposo a emergere:

πηγὴ κήπων φρέαρ ὕδατος ζῶντος καὶ ροιζοῦντος ἀπὸ τοῦ Λιβάνου	Oh, fontana dei giardini, pozzo d'acque vive e di acque stillanti dal Libano! <sup>81</sup>
---	---

Anche qui vediamo come la bellezza dell'amata si offra spontanea e gratuita allo sposo ed è espressa con l'immagine delle acque vive e stillanti custodite nel pozzo, che diviene grembo e alcova:

---

<sup>77</sup> Per una ricognizione circa questo episodio rimandiamo al saggio di Milka Ventura, *La pietra sul pozzo*, «Anima», n. 2, 1989, pp. 60-70.

<sup>78</sup> *Cantico dei Cantici*, 4, 12.

<sup>79</sup> Guido Ceronetti, *Il Cantico dei Cantici*, Adelphi, Milano 1975<sup>1</sup>, 1992, pp. 27-28.

<sup>80</sup> Ivi, p. 127.

<sup>81</sup> *Cantico dei Cantici*, 4, 15.

lo scrigno sigillato può aprirsi, per consegnare all'amato il tesoro a lungo serbato. Può aprirsi nello spazio lirico del Cantico, dove il desiderio dello Sposo libera l'onda reclusa e fa traboccare le acque montanti del pozzo. Quel che è prezioso è anche vulnerabile, e non può essere esposto; come le acque vive del pozzo, dev'essere protetto, serbato per l'amato, custodito per quando le mandragore spandono il loro odore alle porte degli amanti.<sup>82</sup>

L'immagine della fonte è ripresa anche da San Giovanni della Croce, a cui facciamo riferimento proprio perché la sua poesia mistica fornisce a Zambrano e, ipotizziamo anche a Virgillito – tesi avvalorata dalla presenza delle sue opere nella biblioteca della poetessa – un repertorio di lemmi da cui attingono, rielaborandole, le immagini più intense dei loro testi. Tra queste indubbiamente la fonte, come l'acqua, ha una valenza e anche una persistenza rilevante. Nel *Cantico spirituale* di Giovanni della Croce

¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados  
que tengo en mis entrañas dibujados!

O fonte cristallina,  
se in questi tuoi riflessi inargentati  
formassi all'improvviso  
quegli occhi tuoi desiderati,  
che porto nel mio intimo abbozzati!<sup>83</sup>

In questa strofa l'Amata, guardando nell'acqua trasparente della fonte, vede riflessi gli occhi dell'Amato all'improvviso e lo sguardo ardente dello sposo, nella profondità dell'estasi, scava come goccia d'acqua l'interiorità della sposa.

L'acqua, dunque, principio materno è anche paradigma di una sensualità ed erotismo assoluti, sebbene in Zambrano la componente più importante sia quella del mistero, della purezza, della vocalità.

---

<sup>82</sup> Milka Ventura, *La pietra sul pozzo*, p. 67.

<sup>83</sup> San Juan de la Cruz, *Cantico spirituale*, vv. 11-14.



#### 5.4 Il canto notturno dell'acqua.

El agua ensimismada  
¿piena o sueña?  
El árbol que se inclina buscando sus raíces,  
el horizonte,  
ese fuego intocado,  
¿se piensan o se sueñan?  
El mármol fue ave alguna vez;  
el oro, llama;  
el cristal, aire o lágrima.  
¿Lloran su perdido aliento?  
¿Acaso son memoria de sí mismos  
y detenidos se contemplan ya para siempre?  
Si tú te miras, ¿qué queda?

(María Zambrano, *El agua ensimismada*)

Gli scritti più interessanti di Zambrano dove il simbolo dell'acqua si propone con maggior efficacia e apre a una vasta gamma interpretativa sono i frammenti dedicati a Diotima. Al pari di Antigone, Eloisa e Nina, Diotima è un personaggio fondamentale per l'elaborazione del pensiero filosofico di Zambrano, appare a più riprese nella sua scrittura e quasi sempre si esprime attraverso la voce conoscitiva del delirio. La sua vicenda è intrinsecamente connessa alla simbologia dell'acqua, essa stessa verrà ad incarnare l'immagine della fonte di acqua sorgiva da cui sgorga la sapienza. Diotima appare in un luogo spazio-temporale indefinito: come Antigone al chiuso della sua tomba/nido sospesa tra il celeste e lo ctonio, così Diotima abita tra corpo e anima. Nei frammenti del suo delirio si ravvisa la lenta presa di coscienza di ciò che è stata in vita e di ciò che ha rappresentato nelle relazioni con gli altri, si ritrova ad essere ancorata, per pochi istanti, alla propria corporeità da cui l'anima va sciogliendosi. Il primo attributo evidente è l'essere straniera: sussiste, è chiaro, una certa analogia con la condizione di esiliata di María Zambrano, come d'altronde abbiamo percepito nel personaggio di Antigone. Diotima è straniera in quanto non appartiene al mondo ma sta al di là, nell'anonimato, poiché la sua identità è fluida come l'acqua e dunque, come essa, non possiede una forma definita. Può estendersi ovunque, dilatarsi fino alla dissolvenza eppure sceglie di raccogliersi, come il sangue nella coppa del Sacro Graal. Diotima è sola all'ombra del suo dio sconosciuto, lei che intorno non ha nessuno e nessuno versa una lacrima per lei sebbene tutti avessero fatto ricorso a lei, abbeverandosi, come alla sorgente di un'acqua nuova:

me habían llevado a creer que necesitaban oírme, quel es fuera trasvando ese saber que, como agua, se escapa impercetible de toda mi persona, según decían; ni es una mujer, es una fuente. Y yo...

mi avevano fatto credere che avevano bisogno di udirmi perché travasassi in loro quel sapere che, come acqua, fluisce dalla mia persona, così mi dicevano: non è una donna, è una fonte. E io...<sup>84</sup>

Zambrano istituisce immediatamente, sin dalle prime battute del delirio, l'analogia tra l'acqua e Diotima, tra la fonte e la donna. Raccogliendosi, Diotima inizia a ricordare la propria identità o a conoscerla per la prima volta, facendone una legge a cui votarsi. Proprio lei veniva ad essere la «fonte originaria da cui scaturiva il mio sapere, da cui, goccia a goccia, l'avevo ricevuto»<sup>85</sup>. Lo sgorgare del sapere non si comporta violentemente, inondando e travolgendo, stilla goccia a goccia. Parrebbe che il sapere possa e debba essere consegnato così, per essere compreso totalmente, così come la conoscenza per rivelazione necessita più spesso di una predisposizione spirituale e contemplativa tale per cui non può essere somministrata violentemente, sebbene a volte l'epifania divina sia abbacinante, come nel caso di san Paolo. La goccia sembra allora prestarsi precipuamente ad essere un distillato del fluido sapienziale contenuto nell'acqua. Essendo fonte, Diotima è anche pozzo in cui è racchiusa l'acqua purificatrice e innamorata su cui «qualcuno pietosamente collocò [...] una pietra bianca, di quelle che io ho sempre amato, per nascondere alla vista quella ferita nella terra, quella sorgente che non dà più acqua»<sup>86</sup>. Abbiamo già ricordato la pietra sul pozzo di Giacobbe, a suggello di un desiderio di preservare la bellezza di ciò che è sepolto nelle acque originarie dal momento che

nel peso oppressivo della pietra, nella sua durezza refrattaria, nel suo essere lì, immobile, si può allora avvertire un aspetto benefico, una presenza che si fa garante di una possibile esperienza d'amore [...]. E nella sofferenza che quel peso induce, si può sentire forse la pena dello Sposo che non può congiungersi con la Sposa, del Re che non può apparire in tutta la sua bellezza, perché i nostri occhi non si sono aperti, perché il sogno non ci ha svegliati dal sonno, e lo specchio d'acqua sul fondo del pozzo non può riflettere l'immagine della volta celeste.<sup>87</sup>

La pietra è anche metafora della Torà e quindi della parola di Dio che è mistero rivelato. Nella tradizione ebraica, ricorda Ventura, la Torà era metafora anche della

---

<sup>84</sup> *Diótima (Fragmentos)* in María Zambrano, *Nacer por sí misma*, p. 127; *Diotima. Frammenti* in *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 126.

<sup>85</sup> «la fuente original de donde mi saber provenía, de donde lo había recibido cayendo gota a gota» *ibidem; ibidem*.

<sup>86</sup> «aguien colocó piadosamente una piedra blanca de esas que yo amaba desde siempre, para que la herida en la tierra que es todo manantial que ya no mana, no fuese visible» *ivi*, pp. 127-128; *ibidem*.

<sup>87</sup> Milka Ventura, *La pietra sul pozzo*, p. 67.

sposa, «un giardino cintato, una fonte sigillata, che dischiude i suoi segreti più preziosi solo quando la sua nudità è guardata con amore e protetta da sguardi impuri»<sup>88</sup>. L'incontro tra Rachele e Giacobbe sembra allora collegarsi ai versi del Cantico dei Cantici e a noi interessa l'immagine della pietra/sigillo che è anche porta: essa si dischiude solo quando si realizzano le nozze mistiche tra sposo e sposa.

Nel caso di Diotima, porre la pietra bianca significa anche sottrarre alla vista ciò che è sepolto nell'interiorità, privando così il visibile della sua controparte invisibile. Ma indica anche mantenere un mistero che è «esattamente la parola segreta, quello che è pietra posta all'origine del dividersi delle acque e dello zampillare in tanti rivoli diversi, in tanti linguaggi» poiché tale mistero è «ciò che appartiene alla *phoné*, al vocalico, come ciò che è cifra, nel modo più proprio, di amore»<sup>89</sup>. La sopravvivenza dell'acqua nel fondo porta a raccogliere entro di sé questa invisibilità, impalpabilità che tuttavia non comprende l'inaudibilità. Infatti Diotima sceglie di divenire udito, di porre «l'orecchio al rumore lontano della fonte invisibile», vivendo in tal modo «raccolta in me stessa, e tutto il mio essere divenne una lumaca di mare»<sup>90</sup>. In queste affermazioni è riscontrabile una certa affinità con l'immagine/metafora della crisalide che abbiamo incontrato all'interno del discorso sulla luce con particolare riferimento all'azione catabolica del disfare il proprio bozzolo per rinascere dall'oscurità. Qui, invece, mantenendo una dovuta pertinenza al repertorio acquatico, Zambrano utilizza l'immagine della lumaca di mare sul cui guscio troviamo quel solco a spirale che poi è il movimento connotante l'acqua. Inoltre la conchiglia entro la quale la lumaca dimora è notoriamente un oggetto che amplifica la voce, seguendo il mistero dell'eco. «Forse credevo» – afferma Diotima – «di parlare, mentre le parole risuonavano unicamente per me, né fuori né dentro, parole né dette né ascoltate, così come avevo sognato che dovessero essere parole della verità»<sup>91</sup>. Questa sospensione del significante non denota un'incapacità di vaticinio da parte di Diotima quanto piuttosto l'indicibilità dell'esperienza contemplativa che l'anima sta vivendo, supportata da quello che poi diventerà

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 65.

<sup>89</sup> Adriana Cavarero, *Risonanze in María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 48.

<sup>90</sup> «al rumor lejano de la fuente invisible. Recogida en mí misma, todo mi ser se hizo un caracol marino» María Zambrano, *Nacer por sí misma*, p.128; María Zambrano, *Diotima. Frammenti in All'ombra del dio sconosciuto*, p. 127.

<sup>91</sup> «quizás creía estar hablando, cuando las palabras sonaban tan sólo para mí, ni fuera ni dentro; cuando no eran ya dichas, ni escuchadas, tal como yo había soñado deberían de ser la palabras de la verdad» *ibidem; ibidem*.

l'emblema della filosofia di Socrate ovvero *sapere di non sapere*. Anche Diotima assume su di sé il peso della vocazione maieutica della filosofia zambraniana, tanto che coloro che si immergessero in lei, prive di corpo, venivano date alla luce come fossero nate per la prima volta:

padecía yo sus dolores indecibles, aquellos que no habían tenido nombre. Todo su no ser y lo que habían dejado de sentir y lo que habían dejado vagar fuera de sí mismas. Pues no todas las almas han sostenido la carga del destino que sobre ellas pesaba, ni recogido los dolores de las entrañas que estaban a su cuidado [...] y aquel dolor que no apuraron, y el amor posible y apenas entrevisto en un instante de infinita flaqueza: vagan y revolotean como pájaros.

pativo tutto il loro non essere, quello che avevano tralasciato di sentire, e quello che avevano lasciato vagare al di fuori di sé. Perché non tutte le anime hanno saputo sostenere il peso del destino che gravava su di loro e accogliere i tormenti delle viscere che erano state affidate alla loro cura. [...] vagano e volteggiano come uccelli tra un dolore che non hanno consumato, e un amore possibile, appena intravisto in un istante di infinita debolezza...<sup>92</sup>

Come Antigone, anche Diotima si fa strumento della trascendenza e in questo modo consente a chi le si rivolge di avere una seconda esistenza o di assumere consapevolezza di ciò che ha vissuto sino a quel momento, divenendo in tal senso «madre delle anime» e «guida invisibile che attrae leggera il pensiero»<sup>93</sup>.

Il legame con l'acqua istituisce, allora, anche una consonanza con l'udito: infatti se intorno al personaggio-Antigone si sviluppa tutta una teoria della visione, qui invece Zambrano pone attenzione a un'altra attività sensoriale precipua della conoscenza. Convertendo il proprio essere all'udito, Diotima ha modo di incanalare la parola dell'origine per renderla comprensibile anche agli altri. Abbiamo già accennato alla musicalità del testo di Zambrano, peraltro evocata da Adriana Cavarero in un saggio dedicato proprio alla figura di Diotima; musicalità che si confà al movimento dell'acqua, al suo suono, al suo essere. L'atto compiuto da Zambrano è quello di decentrare il potere della vista per recuperare, attraverso l'udito, la parola del sentire originario; a tal proposito conveniamo con alcune riflessioni di Cavarero che vede tale azione come

un ritorno alla sfera originaria del vocalico, alle voci che madre ed infante si scambiano secondo un'invocazione ritmica, secondo la musicalità di una risonanza. Non si tratta di una semplice regressione, bensì una scoperta che consente di

---

<sup>92</sup> Ivi, pp. 128-129; ivi, pp. 127-128.

<sup>93</sup> «madre de las almas... guía invisible que ligero atrae el pensamiento» *ibidem; ibidem*.

tematizzare l'unicità e la relazionalità che sta nella pluralità delle voci e il loro reciproco convocarsi. La poesia sgorga dalla medesima fonte.<sup>94</sup>

Queste intuizioni consentono di avvalorare l'idea che esista al fondo della filosofia di Zambrano una percezione poetica del mondo e siamo autorizzati altresì a trovare anche nella scrittura di Zambrano una simbologia del materno legata all'acqua, istituita però attraverso un percorso di concordanze melodiche. Questo legame tra madre e acqua, tra femminilità e acqua sarà ancora più evidente nell'immagine del mare. Prima di affrontare questo nodo essenziale della filosofia di Zambrano, vorrei soffermarmi su un altro aspetto che è quello del rapporto tra l'acqua e il sogno.

Non possiamo addentrarci sull'affascinante riflessione di Zambrano in merito alla dinamica dei sogni ma utilizzeremo alcuni passi fondamentali per vedere in che modo l'archetipo inconscio dell'acqua possa entrare in relazione con il sogno. Nell'introduzione alla sua opera *I sogni e il tempo* (1959) Zambrano afferma con forza di non voler proporre una «metafisica dei sogni, né della realtà in quanto sognata» e che tuttavia è proprio «nel sogno che si manifesta la trama metafisica della vita umana»<sup>95</sup>. Zambrano non compone una metafisica dell'acqua quanto piuttosto una fenomenologia che allude al carattere fluido dello scorrere dell'acqua e del tempo. L'acqua però possiede una duplice natura: riesce a contenere entro di sé l'idea di movimento e contemporaneamente quella di stasi. Essendo, in quasi tutte le sue declinazioni – ruscello, fiume, lago, mare, oceano – archetipo dell'inconscio per eccellenza. Per tale motivo il sogno si configura come momento in cui «la coscienza vola percorrendo la realtà, trascinata dalla corrente» e «nell'ombra si annida il sentire; il sentirsi». In questo modo «chi si vede non è presso di sé, fuori di sé si vede; dentro di sé si sente estraneo, sentendosi trascinato da questa corrente che lo invita a farsi presente, a sviscerarsi»<sup>96</sup>. Così anche il richiamo dell'acqua pone l'io in una condizione tale per cui esso deve trascendersi. Nei frammenti deliranti di Diotima, assistiamo a dei sogni che talvolta si approssimano più alla condizione di

---

<sup>94</sup> Adriana Cavarero, *Risonanze in María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 55.

<sup>95</sup> «metafisica de los sueños, ni de la realidad en tanto que soñada, sino que al ser el soñar la manifestación primaria de la vida humana» María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, p. 3; *I sogni e il tempo*, p. 7.

<sup>96</sup> «el que se ve no está consigo, fuera de sí se ve; dentro de sí se siente extraño, al sentirse arrastrado por esa corriente que le invita a hacerse presente, a desentrañarse» *ivi*, p. 26; *ivi*, p. 27.

visione tra aurora e risveglio, «a volte nel sonno, a volte da sveglia»<sup>97</sup>. In una di queste suggestive visioni oniriche, Diotima vede un pino marittimo:

lo vi sin mirarlo, en un medio diverso del aire, más transparente y fluido; era el medio propio de la visión, el medio de visibilidad donde las cosas no se nos aparecen nunca.      senza guardarlo lo vidi in un elemento diverso dall'aria, più trasparente e più fluido; era l'elemento proprio della visione, l'elemento della visibilità in cui le cose non ci appaiono mai.<sup>98</sup>

L'albero è un'immagine che in Zambrano compare altre volte e riporta, junglianamente, all'idea di una unione tra più sfere esperienziali: il mondo divino, terrestre e infero. In alcuni appunti risalenti all'agosto 1955, ripercorrendo la gestazione di *Los sueños y el tiempo*, scritto qualche mese prima, riflette proprio sulla relazione tra acqua e sogno:

Y después y de nuevo, cúmulo de sueños, insignificantes, inspirados por la penuria. Sueños de agua, cada vez más viva, más en movimiento, más limpia y espléndida.

Después, anteayer 13 de agosto, me sorprendí más claramente que otras veces en «estado de sueño» y de «ensueño».

Y obtuve:

1°. El movimiento que precede el estado de sueño.

[...]

2°. El cambio en los movimientos y ritmo de la respiración.

Los movimientos del «*mar interior*» – el Timeo – y de las vísceras.

3°. El sueño pues, en un estado visceral, una recaída en el estado pre-natal – soñábamos en el vientre de nuestra madre y fuimos concebidos en un estado de sueño –, el éxtasis amoroso es atemporal.

4°. Una recaída en el estado originario – marítimo – de la vida.

Una verdadera sumersión.

La palabra griega, como siempre, lo dice:

υπνός = sueño

υπό = debajo

soñar = ενπ

Ενυπν –ιαζω = soñar

–ιαζή = soñador

–ίος ος, ος, ον = visto en sueños

–ώδης = semejante a un sueño

–όω-ω = dormir en un sueño

Entrar, retornar, volver a estar «bajo» la superficie, en las entrañas. Las propias, las de la vida. El mar, la vida en el mar donde *aún* flotamos.

5°. La formación de las imágenes *a partir de* un movimiento leve del vientre, de la posición de los brazos.

---

<sup>97</sup> «en ocasiones dormida y en ocasiones despierta» in María Zambrano, *Nacer por sí misma*, p. 130; María Zambrano, *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 129.

<sup>98</sup> Ivi, p. 131; *ibidem*.

Conciencia de los *vacíos* que hay entre las vísceras, vacíos entrañables. Y de los vacíos espaciales externos que creamos con nuestro cuerpo.

E importancia de estos *vacíos* para la formación de las imágenes, para la *orientación* del sueño.

[...]

Después, revelación de la medusa que comenzó por la imagen de un árbol – sugerida como forma o por la forma, seguramente, del pino del Pincio que veo desde mi ventana, el que toca a la esquina de la casa de enfrente, según lo veo.<sup>99</sup>

L'insistenza sulla radice della parola greca *υπνός* è funzionale in relazione all'elemento acquatico, dal momento che rimanda alle viscere, alle profondità, a ciò che resta sepolto nell'oscurità ma che fluisce e nei vuoti che forma, negli interstizi lascia emergere le immagini. L'ultima, bellissima e già evocata più volte, quella della medusa la cui chioma qui è speculare a quella di un albero è appena suggerita. Ciò non accade perché l'acqua impedisce la visione come fa, d'altronde, la luce accecante; ma l'elemento acquoreo è estremo veicolo di trasformazione in quanto presenta immagini in movimento seppur paradossalmente legate all'eternità degli abissi da cui affiorano. L'albero è allora «el *medio* en que se ve, el lugar de la visión»<sup>100</sup>. Questa affermazione trova conferma in un altro scritto dedicato a questa immagine, *El arbol*, pubblicato nel 1994 sulla rivista «Nostromo» dove la figura dell'albero è «el medio propio de la visión, el medio de la visibilidad donde las cosas no se nos aparecen nunca»<sup>101</sup>. Le immagini oniriche si dilatano nell'elemento fluido tanto da offrirsi alla visione anche oltre lo spazio del sogno. Come si propaga il suono così la visione si espande. Nel fondo segreto delle *entrañas* l'immagine giace perdendo la propria forma, diventando altro rispetto alla fisionomia iniziale. Il riposo subito dalle cose in realtà è parallelo al movimento pertanto «non sono visibili nella loro interezza». Ciò accade perché «in quel mezzo di visibilità [...] le cose né si muovono né stanno ferme, non subiscono stato alcuno, semplicemente sono. Respirano in una luce che non vibra pur non essendo morta»<sup>102</sup>. Vediamo allora come acqua e luce si coniugano in un medesimo tentativo di chiarezza. Le immagini sedimentate al fondo sono colte da Diotima attraverso il paraframma dell'acqua. La donna,

---

<sup>99</sup> María Zambrano, *15 de agosto de 1955* in *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, pp. 384-385.

<sup>100</sup> Ivi, p. 385.

<sup>101</sup> María Zambrano, *Árbol*, «Nostromo», n. 19, Mexico 6 de marzo de 1994, p. 12.

<sup>102</sup> «no son del todo visibles [...] Mientras que en ese medio de visibilidad ni se mueven ni están quietas, no sufren estado alguno, son. Respiran en la luz, en la luz que no vibra ni por ello está muerta» María Zambrano, *Nacer por sí misma* p. 131; María Zambrano, *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 130.

«presenza quasi pura» per coloro che ne andavano in cerca, pur non comprendendo nulla, continuava ad incarnare il proprio essere, fonte sorgiva stillante acqua pura:

de mí una presencia inagotable y cada vez más pura. Era algo que de mí se desprendía, mientras yo quedaba detrás y encerrada en mi oscuridad de herida; tal el manantial en quien todos beben y se renfrescan y se vuelven puros y blandos. Y nadie entra en la hondura de donde mana la linfa oculta del manantial. Y así también ocurre a lo que ha de haber detrás de una voz que se oye a lo lejos.

da me nulla cessava di scaturire una presenza inesauribile e sempre più pura. Era qualcosa che si librava da me, mentre io rimanevo indietro, chiusa nella mia oscurità di ferita, come una sorgente da cui tutti bevono e si rinfrescano, diventando puri e teneri. Ma nessuno penetra nella profondità da cui sgorga la sua ninfa nascosta, come succede per una presenza che si immagina dietro una voce lontana.<sup>103</sup>

In queste poche battute Diotima chiarifica non soltanto la propria identità ma ribadisce la propria castità e purezza. Ecco allora che l'associazione immediata ad Antigone non è fuori luogo, ma ravviva anzi questa caratteristica imprescindibile della verginità. Diotima ricorda un'Antigone piangente, viva nel suo sepolcro dove l'acqua è «il suo pianto, pianto di una ferita che nessuno scopre, su cui nessuno si china se non per bere; è la vita stessa nella sua presenza originaria: l'acqua»<sup>104</sup>.

Le lacrime, il pianto pertengono alla semantica dell'acqua e le ritroviamo condensate nell'immagine della rugiada in *Dell'aurora*. Le lacrime dell'aurora sono rugiada che proviene da recessi atavici di cui si ignora l'origine, è «la pioggia sottile dell'Aurora» e reca con sé «qualcosa di unico, che si dà solo in determinati momenti e in luoghi determinati, e solo in certe stagioni dell'anno»<sup>105</sup>. Zambrano accenna, come esempio, alla notte di San Giovanni – momento di una certa importanza dato che compare anche nelle poesie di Virgillito – quando

---

<sup>103</sup> *Diotima de Mantinea* in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, p. 642; *ivi*, pp. 131-132.

<sup>104</sup> «su llanto es agua; llanto de una herida que nadie descubre, sobre la que nadie se inclina sino a beber; la vida misma en su presencia primera; el agua» *ibidem*; *ivi*, p. 132.

<sup>105</sup> «la menuda lluvia de la aurora [...] algo impar que sólo en determinado momento, y en determinados lugares, se da, y aun en ciertas estaciones del año» María Zambrano, *De la aurora*, p. 95; *Dell'aurora* p. 68.



El agua en la noche de San Juan ha de ser consumida en el instante antes de que salga el sol, al alba, por la muchacha virgen que siente su impar condición, amanzada en virtud de su solo poder: el rostro lavado en la mañana de San Juan de una muchacha ha de ser de una. [...] La mañana de San Juan se nos aparece así como un lugar señalado por un alborear, en virtud del rocío, o de algo, emanado de la Aurora, que da una canción que no se puede enseñar, sino seguirla sin más.

l'acqua deve essere consumata nell'istante che precede il sorgere del sole, all'alba, dalla giovane vergine che sente la sua condizione senza eguali minacciata in virtù del suo solo potere: deve essere di una bellezza singolare quel volto di fanciulla lavato al mattino di San Giovanni, anche se di per sé lei non è bella [...]. La mattina di San Giovanni ci appare, dunque, come luogo segnato dall'albeggiare, in virtù della rugiada o di qualche altra cosa emanata comunque dall'Aurora, e che produce una canzone che non può essere insegnata, ma solo, semplicemente, seguita.<sup>106</sup>

Bere la rugiada del mattino è un'iniziazione consentita solo ad alcuni eletti puri. Qui Zambrano fa riferimento alla fanciulla, innervando ancora una volta l'analogia acqua/femminilità, che è una delle associazioni archetipiche più frequenti nel pensiero psicanalitico. Ciò che a noi interessa è vedere come l'acqua mantenga, anche in queste condensazioni naturali, la propria purezza e azione metamorfica.

Come l'aurora ha i suoi templi, alla rugiada sono dedicati alcuni luoghi aperti e vuoti che possiedono una forte sacralità come la piazza di Lisbona che si affaccia sul Tejo. Anche l'eremo della Vergine del Rocio in Andalusia dove la rugiada sembra adempire alla propria vocazione di elemento di trasmutazione.

La lacrima, la goccia, la rugiada sono tutte declinazioni acquatiche in grado di confermare la peculiarità di questo elemento che, a differenza del fuoco, dell'aria e della terra, meglio si presta alle trasformazioni della sostanza.

Tornando all'immagine di Antigone evocata da Diotima vediamo come sussista tra i personaggi di Zambrano quella che Adriana Cavarero ha espresso perfettamente con la definizione di risonanza. Simons in una lettera del giugno 1978 le scrive:

Carissima María,

dolcissimo l'enigma della risonanza. Più del ricordo, più della reminiscenza, la voce udita nel coro segreto apre poco a poco le sue grotte fino a toccare la fonte dell'anima, s'abbandona al suo fluire sotterraneo, sempre obliquo, fino a sfiorare la superficie, ormai fermo lo splendore, costante figura.

Ora mi rimane la tua figura, sospesa in un gesto, sul balcone.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Ivi, pp. 95-96; ivi, pp. 68-69.

<sup>107</sup> María Zambrano, Edison Simons, *La nostra patria segreta*, p. 195.

Tornano, condensate in poche righe, le peculiarità della scrittura di Zambrano e i tratti salienti del suo esilio, ove il tempo fluisce come fiume sotterraneo.

Non solo nella voce di Zambrano riecheggia la sonorità delle voci delle protagoniste femminili dei suoi scritti ma anche nelle loro voci e tra le loro voci si instaura questa propagazione sonora. La musicalità della voce di Diotima è contenuta nel suo canto alla notte in cui è immersa. Nella sua solitudine o, direbbe Zambrano, nel suo raccoglimento, lei guscio di mare fa offerta totale di sé, come aveva fatto a sua volta Antigone. Un sacrificio alla luce e all'acqua:

Y un día en que me quedé más sola que nunca, hundida en mi oscuridad – mi claridad rechazada – sentí el nacimiento de la música, la música naciente. Es el día en que comencé a morir. Oía dentro de mí, la vieja canción del agua; y vi el fantasma del agua en aquel género de visión que entonces comenzó. Comencé a cantar entre dientes – por obedecer, en la oscuridad absoluta que no había hasta entonces conocido – la vieja canción del agua todavía no nacida, confundida con el gemido de la que nace; el gemido de la madre que da a luz una y otra vez para acabar de nacer ella misma, entremezclado con el vagido de lo que nace, la vida parturienta. Me sentí acunada por este lloro que era también canto tan de lejos y en mí, porque nunca nada era mío del todo. ¿No tendría yo dueño tampoco?

E un giorno in cui mi ritrovai più sola che mai, sprofondata nella mia oscurità, che era la mia chiarezza rifiutata, sentii la nascita della musica, la musica nascente. Fu il giorno in cui cominciai a morire: sentivo dentro di me l'antica canzone dell'acqua, e il fantasma dell'acqua mi apparve, in quel genere di visione che iniziò proprio allora. In una oscurità assoluta quale non avevo fino ad allora conosciuto, presi a cantare tra i denti, come per obbedienza, la vecchia canzone dell'acqua ancora non nata, che si fonde con il gemito di quella che nasce; intrecciato al vagito di ciò che nasce, il gemito della madre che dà alla luce ancora e ancora per nascere lei stessa del tutto: la vita partoriente. Mi sentii cullata da quel pianto che era come un canto remoto e insieme interno a me, non mio del tutto, come niente lo era. Forse io stessa non ero di nessuno?<sup>108</sup>

L'intelaiatura del testo, per quanto franta e sincopata, mima il fluire dell'acqua e, in particolare, segue una musicalità interna del testo resa anche nella traduzione italiana. Diotima ascolta il canto ancestrale delle acque, rapita dal richiamo materno. Ascolta per obbedienza, così come Antigone obbediva alla luce nascente, Diotima fa voto all'acqua, al sentire delle origini. Lei stessa è fonte di tale sentire, in virtù dell'amore che aveva insegnato allo sconosciuto filosofo, Socrate.

Il paradosso espresso da Diotima consiste nell'essere lei stessa la voce profonda, la canzone dell'acqua eppure non può possederla. Lei non appartiene a nessuno, come la musica, che può penetrare come una ferita per iniziare coloro che la

---

<sup>108</sup> *Diotima (Fragmentos)* in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, pp. 642-643; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 132.

ascoltano. In questa musicalità è individuabile la voce degli angeli e, come ricorda De Certeau, «linguaggio o musica di un angelo che è la “finzione” dell’ignoto»<sup>109</sup>. La voce dell’angelo riconduce teologicamente e storicamente al «pathos [...] di un segreto e della sua rivelazione»; la voce di un angelo che «è considerato anzitutto come un essere e un sapere muti. In questo modello, la comunicazione è un fenomeno secondario. All’inizio c’è un Verbo che è la ragione silenziosa dell’universo»<sup>110</sup>.

È necessario ascoltare il canto della notte restando in silenzio, azione che si configura, lo abbiamo ripetuto a lungo, come condizione per ogni esperienza mistica e contemplativa. Il raccoglimento presuppone uno spossessarsi di sé, diventare nulla per poter accogliere la rivelazione dell’amore e interiorizzare il tempo, azione dolorosa ma che Diotima compie con la grandezza di colei che si sacrifica per nutrire coloro che si approssimano alla fonte:

Llegue entonces a respirar en el tiempo; respiraba el tiempo hasta entrarme en su corazón. Insensiblemente, me entraba en su corazón el dentro de la materia. La materia... El polvo lo había sentido siempre como el poso del tiempo; tiempo que se ha quedado detenido para hacerse sensible. Pero en ella, en la más dura materia, había sentido el latido oculto del tiempo. El tiempo que descende, se extiende y acalla sin desaparecer nunca de todo lo que vemos. El tiempo solamente amansado en la piedra, dormido en el mármol. Todo respira.

No hay cuerpo, no hay materia alguna enteramente desprendida del tiempo. Y todo cuanto se destruye va a dar a su corazón.

[...]

Y la vida se abre allí donde algo comienza a latir desde sí mismo, a respirar en su propio tiempo, allí donde se dibuja un hueco, una caverna temporal, creada por un pequeño corazón, un centro. Pero hay un pulso en todo; la noche lo descubre.

Fu allora che arrivai a respirare nel tempo, respiravo il tempo fino ad addentrarmi nel suo cuore. Insensibilmente mi addentravo nel cuore del tempo, nell’interno della materia. La materia... la polvere l’avevo sempre percepita come deposito del tempo; tempo che è rimasto in sospensione per farsi sensibile. Ma è stato solo nella più dura materia che ho percepito il battito occulto del tempo. Il tempo che discende, si estende, placa senza mai svanire da tutto quanto vediamo. Il tempo soltanto ammansito nella pietra, addormentato nel marmo. Tutto respira.

Non c’è corpo, non esiste materia completamente sciolta dal tempo. E tutto quello che si distrugge va a finire nel suo cuore.

[...]

E la vita si apre là dove qualcosa comincia a palpitar di un palpito proprio, a respirare con il proprio tempo, là dove si disegna un vuoto, una caverna temporale creata da un piccolo cuore, un centro. Ma in tutto c’è un battito; e la notte lo scopre.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Michel De Certeau, *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua (secoli XVI e XVII)*, p. 163.

<sup>110</sup> Ivi, p. 208.

<sup>111</sup> *Diotima (Fragmentos)* in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, p. 644; *All’ombra del dio sconosciuto*, p. 134.

Respirare il tempo significa allora non farsi trascendere da esso ma mimarne il battito oscuro, seguendone il ritmo e il suono. Questa esigenza rimanda ancora una volta alla metafora del cuore, qui inteso come *πόρος*, cavità palpitante che si offre all'oscurità della notte in un silenzio contemplativo, «nudo, assoluto»<sup>112</sup>.

In tale assolutezza Diotima non percepisce più il proprio corpo, conseguenza sì di una conversione al senso dell'udito ma anche di un legame inscindibile con l'acqua che dissolve il corpo. Diotima dichiara di assimilarsi sempre più all'oscurità della notte e di abitare l'assenza, di preferire la porosità alla pienezza, negando la violenza della vista. Sigillata in sé, ascolta e il corpo si dilata e si espande progressivamente come la goccia dentro il mare. La disappartenenza alla materialità del reale fa sì che Diotima entri in contatto con frantumazione della forma, la dissolvenza. Ha forma l'acqua? Sebbene Diotima – e Zambrano con essa – non trovi una risoluzione definitiva, osserviamo come l'acqua fugga dalle costrizioni formali e contemporaneamente ricerchi qualcosa in cui essere contenuta. Diotima, infatti, sospesa nel tempo, confessa di essere irresistibilmente attratta dalla forma geometrica, dall'esattezza dei numeri tanto da riprodurre mappe astrali. Strumenti di visibilità che a nulla valgono poiché la decifrazione matematica – e qui è riscontrabile una critica di Zambrano ai pitagorici – si dimostra insufficiente a svelare e a spiegare l'opacità dell'io e l'incontro mistico con l'Amato. Sebbene la Diotima incontrata nel testo platonico sia lontana dal misticismo cristiano, nei frammenti che Zambrano le dedica è narrato l'incontro con l'Altro. Tra sogno e veglia Diotima si raccoglie nel silenzio, nel deserto interiore, attendendo immobile l'avvento dell'Altro:

Me entré al fin dentro de algo: caverna, nido, corazón. [...] Primero era el silencio y un vacío mayor que el horizonte. Desaparecían las imágenes de aquella inmovilidad [...].

Y el silencio se ahondaba aún más y se abría en sus adentros. Comienzan así a sentirse las puras vibraciones del corazón de los astros, de las plantas y de las bestias, y del corazón sagrado de la materia.

Mi addentrarai infine in qualcosa: una caverna, un nido, un cuore. [...] All'inizio era il silenzio e un vuoto più vasto dell'orizzonte. In quella immobilità svanivano le immagini [...].

E il silenzio si faceva ancora più profondo, aprendosi all'interno. È così che si cominciano a sentire le pure vibrazioni del cuore degli astri, delle piante e delle bestie, e del cuore sacro della materia.<sup>113</sup>

<sup>112</sup> Christopher Zielinski, *Il silenzio mistico*, «Anima», n. 2, Firenze 1989, p. 72.

<sup>113</sup> *Diotima (Fragmentos)* in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, pp. 645-646; *All'ombra del dio sconosciuto*, pp. 135-136.

L'insistenza di Zambrano sulla necessità del ritiro nel silenzio deriva non solo dalla tradizione mistica ma anche dalla tradizione filosofica che, pur ruotando intorno alla seduzione del λόγος, approda a ritrovare il silenzio. Piguet sostiene che «la filosofia non ha mai pensato simultaneamente il silenzio e la parola, e la metafisica non ha mai affrontato l'Essere e il Dire dell'Essere» dimenticando il valore della «dimensione metafisica del silenzio»<sup>114</sup>.

Nel silenzio notturno Diotima inizia a sentire e a percepire la musica dell'acqua da cui emerge la parola; in tale solitudine si rafforza la presenza dell'amato:

Y me quedé al borde del alba. Él, el amado sin nombre, me condujo hasta ella [...]. Era como si me hubiese reconocido. Pero él era para mí perfectamente opaco. [...] Era un hombre color de tierra y me dio confianza. Había hecho una guerra quería lavarse ahí en la fuente. Lo dejé solo mucho tiempo y después hablamos hasta el amanecer. No recuerdo lo que le dije. Y me dejó inquieta; y bebía mis palabras, y parecía llevárselas consigo, pues tampoco él sabía escribir.

E rimasi lì, sull'orlo dell'alba. Fu lui, l'amato senza nome, a condurmi fino a lei [...].

Era come se mi avesse riconosciuto, mentre lui per me era perfettamente opaco. [...] Era un uomo del colore della terra, e mi fidai di lui. Aveva combattuto una guerra, e voleva lavarsi lì, nella fonte. Lo lasciai a lungo da solo, e poi rimanemmo a parlare fino all'alba. Non ricordo quello che gli dissi. Mi lasciò inquieta. Beveva, quell'uomo avido, arso di sete in tutti i suoi pori; beveva le mie parole e pareva che se le portasse via con sé, poiché neanche lui sapeva scrivere.<sup>115</sup>

Colui che appare e che riesce a condurre verso la luce Diotima si disseta alla fonte. Una fonte da cui sgorgano parole sebbene esse siano più balbettii iridescenti che seguono l'onda musicale che concetti filosoficamente impostati. Diotima, fonte di sapienza, dimentica di sé, condivide con l'amato senza nome l'incapacità di scrivere come se la parola scritta fosse loro interdetta. Scrivendo la parola perde la sua vocalità:

Diotima prende atto che la scrittura è affare di pochi uomini. Lo è senz'altro nel contesto del *Simposio* platonico. Ma lei aggiunge che è la scrittura così com'è ad essere affare maschile: lei stessa avrebbe scritto se la scrittura fosse stata "da udito a udito". Ossia una scrittura nella quale il vocalico fosse prevalente rispetto all'organizzazione dei concetti.

È proprio il vocalico infatti ad essere quell'elemento acustico che in un sistema linguistico rompe la rigidità dei concetti e orienta il senso medesimo del *lògos* in

---

<sup>114</sup> Jean-Claude Piguet, *Le silence*, «Cahiers d'études de la radio et télévision», n. 20, décembre 1958, p. 369.

<sup>115</sup> *Diotima (Fragmentos)* in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, pp. 643; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 133.

modo nuovo: il parlare allora segue altri ritmi. Viene guidato dalla musicalità del testo.<sup>116</sup>

La radice femminile della scrittura si esprime pertanto attraverso la cassa di risonanza dell'elemento fluido, come il fragore delle onde marine. Già Luce Irigaray e Hélène Cixous hanno teorizzato l'idea di una scrittura femminile, espressa attraverso il ritmo, opposta alla concettualizzazione logocentrica maschile; ma qui Zambrano, a nostro parere, non solo istituisce la materia fluida da cui proviene il canto notturno della donna, ma facendone una figura liquida in contemplazione sembra suggerire piuttosto un desiderio di formarsi in colui che beve della sua acqua. Il non sapere è una delle metafore più interessanti dell'intero repertorio mistico e qui la sovrapposizione tra Amato e Amata assume un valore sostanziale. La voce, refrattaria alla forma, si esprime attraverso balbettii e una sintassi franta che porta non alla sopraffazione dell'Amato sull'Amata ma a una simbiotica specularità. Il qualcuno tanto atteso giungeva dalle acque, camminando sopra le acque. Qui è estremamente interessante il richiamo all'episodio evangelico di Gesù che cammina sulle acque, non tanto per la dimostrazione della potenza divina quanto per il significato che tale episodio assume in relazione al momento della creazione, soprattutto per il percorso esegetico compiuto da María Zambrano. Abbiamo visto come ricordi più volte l'etimologia del proprio nome, María è il nome delle acque amare su cui galleggiava lo Spirito, e qui con l'immagine dell'Uomo che cammina sulle acque si intensifica il significato non solo del rapporto tra lo Spirito (fiamma) e l'acqua ma anche il valore di tale momento epifanico:

la respiración – se sabe – es fuego, mas necesita un fuego diluido, una regulación, ya que la vida en todos sus grados anda sujeta a ritmo, lo que indica espacio adecuado y tiempo suyo.      la respirazione (si sa) è fuoco, ma ha bisogno di un fuoco diluito, di una regolazione, poiché la vita in ogni suo grado è soggetta al ritmo, il che significa avere uno spazio adeguato e un proprio tempo.<sup>117</sup>

Se lo Spirito aleggiava sulle acque fecondando la terra nascente, nell'episodio evangelico l'Uomo che al sorgere dell'alba calma le acque caotiche del lago/mare e rende manifesta la sua identità, simboleggia un'acqua viva e nuova. Nelle pagine di Zambrano, mentre Diotima di notte guarda il mare si accorge che

---

<sup>116</sup> Adriana Cavarero, *Risonanze in María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 51.

<sup>117</sup> *Los cielos* in María Zambrano, *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, p. 302; *Lettere da La Pièce*, vol. 2, p. 127.

alguien aguardaba y llamaba calladamente. Alguien que abría de venir, un hombre quizá, desde los abismos de las aguas. [...] Alguien habría de venir sobre las aguas, y, cuando la claridad de la primera alba se fundía con el mar dejando oscura la tierra, salía de mis sueños violentamente creyendo que podía venir en ese silencio en que la tierra se retira, se borra.

c'era qualcuno che aspettava e chiamava in silenzio. Qualcuno, forse un uomo, che sarebbe venuto dagli abissi dell'acqua. [...] Qualcuno sarebbe venuto camminando sulle acque, e quando il chiarore della prima alba si fondeva con il mare lasciando la terra nell'oscurità, io emergevo violentemente dai miei sogni credendo che egli potesse giungere in quel silenzio in cui la terra si ritira, si cancella.<sup>118</sup>

Al di là dell'allusione al racconto del Vangelo, resa ancora più esplicita poco dopo quando dirà di vederlo ancora camminare sulle acque del «mare increspato che tutto intorno a lui si calmava in circoli»<sup>119</sup>, l'immagine della figura, dapprima non definibile, poiché appena intravista, emerge dagli abissi e dischiude una realtà sconosciuta, sepolta nell'acqua. Un Essere che imprigiona Diotima, innamorandola, iniziandola all'amore, una nuova aurora che pervade la sua notte «popolata di rocce di cristallo, montagne, fiumi nascosti e aria densa come di camera nuziale, quando un bambino nasce atteso e sconosciuto, dentro e oltre. Là, no, non so dove»<sup>120</sup>. Zambrano congiunge la sapienza greca alla rivelazione cristiana allo stesso modo della rivisitazione delle opere di Platone da parte di Simone Weil, la quale elegge la filosofia greca quale apice di un pensiero mistico coniugabile alla conoscenza scientifica.

Quando Diotima incontra nuovamente l'Amato sconosciuto, questi non si fa vedere ma solo percepire, sentire sulla spiaggia

---

<sup>118</sup> *Diotima (Fragmentos)* in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, p. 646; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 136.

<sup>119</sup> «el mar encrespado que se amansaba en círculos al rededor» *ibidem; ibidem*.

<sup>120</sup> «y hay rocas de cristal en la noche, montañas, ríos escondidos y aire espeso como de cámara nupcial, cuando un niño nace esperado y desconocido dentro y más allá de ella. Allí, no, no se dónde», *ivi*, p. 647; *ivi*, p. 137.

come una herida ancha, reluciente al sol en medio de su agua blanca, con más vida que la del mar. Un agua que salía del fondo de los mares. Y cuando llegué a donde creí que estaría no estaba ya y sólo encontré una huella, una impronta en forma de pez. Era un pez dibujado que se quedó allí mucho tiempo, pues el agua que en la marea lo cubría, lo dejaba con más vida. Era mi secreto, que nunca a nadie revelé. [...] Luego, un día de eclipse solar, un viento fuerte arremolinó la arena y la alzó hacia el cielo negro. Y donde estaba el pez quedaron tan sólo unas rayas, quizás una palabra, que luego también se embebió en el agua, dejando una oquedad cambiante, como si fuese creada por un invisible animal.

come un'ampia ferita rilucente al sole, al centro della sua acqua bianca, più viva di quella del mare. Un'acqua che sgorgava dai fondali dei mari. E quando arrivai dove pensavo che fosse, non c'era più e trovai solo una traccia, un'impronta a forma di pesce. Era un pesce disegnato che rimase lì per molto tempo, poiché l'acqua che lo copriva con la marea lo restituiva più vivo. Era il mio segreto che non ho mai svelato a nessuno [...]. Poi, un giorno di eclissi solare un forte vento sollevò la sabbia in un turbine, fino al cielo nero. E dove era il pesce rimasero solo delle linee, forse una parola che quando fu anch'essa imbevuta di acqua, lasciò un incavo mutevole, come creato da un invisibile animale.<sup>121</sup>

La fitta rete di citazioni bibliche sottesa alla scrittura di Zambrano è confermata dalla presenza del logogramma del pesce, simbolo che nell'iconografia raffigura Cristo. Presente nelle iscrizioni delle catacombe, il pesce è una delle immagini più antiche e rappresentative della vita clandestina dei primi Cristiani a tal punto che per riconoscersi disegnavano l'uno metà di un pesce e l'altro lo completava. Infatti la parola greca ἰχθύς è l'acronimo per Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ (Gesù Cristo, Figlio di Dio, Salvatore); il pesce, tradizionalmente legato alle acque vive, sarà assunto dai cristiani quale immagine simbolica per parlare segretamente di Cristo e del loro essere cristiani. A differenza dell'agnello, animale sacrificale per eccellenza o del gallo o del serpente, il pesce è stato considerato abitatore dell'acqua viva, è sia l'acqua sorgiva sia l'acqua battesimale. Il pesce in tal senso si fa escatologicamente portatore dell'effusione dello spirito sui battezzati.

Quello che ci interessa per decifrare il delirio di Diotima è la connessione tra l'acqua e l'alba, l'acqua e la conoscenza. Se nell'acqua è saldamente inscritta la potenza vitale dell'essere, notiamo come tale forza sia riscontrabile nel momento alboreo quando dopo la visita notturna dell'Ospite, sorge un nuovo giorno. La traccia lasciata sulla spiaggia dall'Amato, da quel *deus absconditus* che consente solo il sentire, è allora segno di un nuovo cammino iniziatico che non solo elude i meccanismi della ragione, votandosi alla conoscenza per amore, ma ribadisce con

---

<sup>121</sup> *Ibidem; Ibidem.*



forza la supremazia di un percorso epistemologico costruito sul sentire delle origini, di cui l'acqua è foriera. L'acqua non lascia tracce visibili e, in tal senso, non può essere metafora della scrittura quanto invece può rappresentare le latenze dell'indicibile. La non scrittura, come il non sapere, ascrive sia Diotima che lo Sconosciuto a un comune linguaggio che è contraddistinto dal non detto e dall'impossibilità di esprimere completamente l'evento prodigioso di cui sono partecipi. In questo Zambrano è vicina alla sapienza mistica.

L'acqua allora è simbolo della profondità dell'esperienza mistica, nonché metafora del fondo ultimo e segreto delle cose, in particolar modo nell'immagine del mare.

## 5.5 Il mare

As if the Sea should part  
And show a further Sea –  
And that – a further – and the Three  
But a presumption be –

Of Periods of Seas –  
Unvisited of Shores –  
Themselves the Verge of Seas to be  
–  
Eternity – is Those –

(Emily Dickinson, *Poems*, 695)

Il mare, tra tutti i simboli pertinenti al bacino semantico dell'acqua, è quello che meglio rappresenta il senso di infinito, di smarrimento, di eterno. Anche Claudio Magris delinea una differenza netta tra fiume e mare: se nel fiume l'acqua che scorre, veloce o lenta, raffigura l'istante, il mare è l'eterno. Meditando sul simbolo del mare a lui caro afferma che

da una parte, il mare – ce lo insegna la grande letteratura marina – è la prova, la grande sfida, un po' il simbolo di quella vita che dobbiamo affrontare, così come nei romanzi si affrontano le tempeste. Il mare è lo scenario dell'Odissea. [...] Dall'altra parte, il mare, oltre ad avere questo significato morale, fattivo, di simbolo della maturazione della propria persona – penso a Conrad e a tanti altri –, è anche l'opposto: è il grande abbandono, il grembo originario, l'acqua da cui proviene la nostra specie, l'acqua da cui proviene la vita, l'acqua da cui proveniamo noi... Quindi il mare è questo abbandono. Non quell'altro mare della posizione eretta di chi sfida le tempeste, ma quello della posizione orizzontale: il mare in cui si nuota, in cui ci si lascia andare, in cui si chiudono gli occhi. [...] Ascoltare questo sciacqueggio senza meta, dove non

si ha niente da raggiungere, dove la vita basta a se stessa, dove non sacrificiamo la vita per raggiungere ogni cosa, ma siamo la vita.<sup>122</sup>

Mare come sfida all'ignoto o come reinfetamento nel grembo da cui proveniamo: sono queste le due polarità in cui si inseriscono tanti romanzi delle più disparate letterature ma anche le riflessioni di psicanalisti, psicologi e antropologi.

Sappiamo quanto il mare, come l'acqua d'altronde, sia il simbolo più appropriato per indicare l'inconscio insieme agli esseri che popolano gli abissi; esso ricorda le acque del grembo materno in cui ogni essere ha nuotato. Non possiamo addentrarci, in questa sede, nelle tante riflessioni su questa lettura fondamentale della simbologia delle acque ma, come abbiamo detto, in Zambrano l'idea di acqua – e mare – come metafora del materno è declinata verso un ossimorico legame con la verginità. Sebbene tale riflessione possa apparire paradossale, l'acqua e il mare costituiscono, nell'opera di Zambrano, al contempo, l'ipogeo metaforico inerente alla figura della madre e della vergine. A questo proposito è bene richiamare subito l'attenzione sull'importanza che la Vergine ha nella scrittura di María Zambrano; abbiamo accennato a questo aspetto nel capitolo sulla luce ma vediamo come l'immagine di Maria sia legata soprattutto all'acqua e all'amore abissale da cui nasce il mistero del *verbum* incarnato:

Sin luna, sin canto alguno de alondra o ruiseñor, sin arrullo de tórtola ni cámbar (¿), sólo el mar lo acoge de momento. Mar sin espumas. Y el mar, los mares que se van juntado en un alba cuajada, y que se reunirán perdiendo las aguas su amargura – al no haber de ser ya fecundas – en el Gran Río Silencioso. Y ahora – cuando esto sea – la palabra será la que re-pose, la que se re-pose en el silencio dulcísimo del Espíritu. Vida ya, todo Vida.

Senza luna, senza alcun canto d'allodola o usignolo, senza alcun tubare di tortora né cámbar [?] per il momento lo accoglie solo il mare. Mare senza schiuma. Il mare, i mari che poco a poco si uniscono in un'alba intensa, e che si riuniranno dopo che le acque perderanno l'amarezza (non essendo ancora feconde) nel Grande Fiume Silenzioso. E adesso (quando questo accadrà) sarà la parola quella che ri-posa, quella che si ri-posa nel dolcissimo silenzio dello Spirito. Ormai Vita, tutta Vita.<sup>123</sup>

Sebbene non sia nominata nel passo che abbiamo riportato, Maria, legata allo Spirito che aleggiava sulle acque amare della creazione, è qui un mare che all'alba

---

<sup>122</sup> Claudio Magris, *Frontiere di mare, frontiere del cuore*, intervista a cura di Elio Cipriani, «Laguna», settembre-ottobre 1993, pp. 32-40.

<sup>123</sup> *Carta n. 66: <24 de julio 75 in María Zambrano, Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, p. 253; *Lettere da La Pièce*, vol. 2, p. 77.

del nuovo giorno perde la sua amarezza, per far sì che il Verbo si incarni e lo farà da un mare senza schiuma, poiché la verginità e la purezza di Maria resteranno intatte.

Riprendendo i frammenti del delirio di Diotima, abbiamo ricordato che Colui che le va incontro viene dal mare, cammina sulle acque del mare che si acquietano al suo passaggio proprio come nell'episodio del Vangelo, dove Cristo splendente di luce placa la furia caotica della distesa marina. Il mare, immagine ricorrente negli scritti di Zambrano, è qui patria – speculare al cielo – di colui che va incontro a Diotima. Come le acque inquiete del mare ritrovano un movimento circolare che le guidi, così Diotima viene colta da un'improvvisa immobilità all'incedere dello sconosciuto. Lei, fonte fluida, fonte a cui tutti si abbeverano, diviene radice, albero, sprofondando, credendo di andare verso l'Amato pur sapendo di non poterlo raggiungere:

En ese instante me supe encadenada. No puedo decir que se marchara ni que se desvaneciera ni que se hundió. Estaba en otro tiempo, y aquel círculo en el mar pareció la impronta de un futuro inaccesible que nunca sería para mí presente [...]. Y de este modo yo viví más allá, en el fondo secreto y más allá de la puerta donde acaban todas las galerías por donde descendo con mi lámpara, que, cuando me vengo a dar cuenta, la he perdido y me he perdido yo, y una claridad que hiera sale sin que yo sepa su punto visible de nacimiento.

Seppi in quell'istante di essere incatenata. Non posso dire che se ne sia andato, né che sia svanito, né che si sia inabissato. Era in un altro tempo, e quel cerchio nel mare era l'impronta di un futuro inaccessibile, che per me non sarebbe mai stato presente [...]. E così ho vissuto oltre, nel fondo segreto e al di là della porta dove conducono tutti i cunicoli attraverso i quali io discendo con la mia lampada che, quando me ne accorgo, ho già perso perdendomi anche io, ed erompe un chiarore che ferisce senza che io conosca il punto visibile della sua origine.<sup>124</sup>

Il mistero di cui Diotima è resa partecipe appare inaccessibile e lontano. Quell'amore sorto da profondità abissali è fuori del tempo e l'unico modo per raggiungere la pienezza di tale evento consiste nell'inabissarsi a sua volta nell'interiorità, là dove le ombre sono ferite dalla luce. Ma proprio nel momento in cui l'anima di Diotima si perde nell'oscurità, nella sua *noche oscura*, l'Amato torna inatteso dall'acqua «bianca, più viva di quella del mare. Un'acqua che sgorgava dai fondali dei mari»<sup>125</sup>. Lo sgorgare del mare è indubbiamente segnato, come afferma Cavarero, da una sonorità, da una vocalità dell'origine. Se il legame tra acqua e suono è esplicito, esso si rende maggiormente evidente attraverso la semantica del

---

<sup>124</sup> *Diotima (Fragmentos)* in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, p. 647; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 137.

<sup>125</sup> «blanca, con más vida que la del mar. Un agua que salía del fondo de los mares» *ibidem; ibidem*.

mare. Il mare, con le sue tempeste, increspature, risacche, con le onde che ne determinano il fluire e il rifluire, crea un'endiadi con il movimento della scrittura ma soprattutto con quello del suono e infine della voce. La scrittura avviene in un secondo momento, ciò che vive Diotima è l'alterazione musicale di una voce antica che appartiene alla sua anima e una voce nuova che non abita il tempo, la voce di un uomo che non può essere compresa né trascritta o detta. Adriana Cavarero nel suo brillante saggio, *Risonanze*, a cui abbiamo fatto riferimento in vari passaggi, indica nella sagoma che si approssima alla fonte, Socrate. Tuttavia appare lecita un'altra ipotesi, che quell'uomo inconcepibile sia davvero l'Ospite atteso nella camera nuziale. La tradizione platonica consegna un rapporto discepolo/maestra, quasi ribaltando il concetto di sapienza – Σοφία che appartiene a un sentire dell'origine, all'acqua a cui è legata indissolubilmente la femminilità – rapporto che si mostra a specchio di ciò che avverrà in seguito tra Cristo e la Maddalena, ribaltando ancora i ruoli in Maestro/discepolo. In Zambrano sembrano coniugarsi le due coppie: Diotima è fonte e al contempo assetata, colui che sopraggiunge viene dall'acqua portando con sé un nuovo linguaggio, un nuovo spirito ma si abbevera alla fonte.

Diotima attende sulla spiaggia, osservando per lunghe notti il mare consapevole che l'acqua è insita in tutte le cose e che al mare fu sottratta la vita, «all'origine, e fatta prigioniera»<sup>126</sup>. Al mare tutto viene restituito e il mare tutto trascina via in un circolo temporale continuo che genera la vertigine del sogno per poi confinare l'anima nell'esilio della veglia. Chi guarda il mare, vive sempre un'attesa: un ritorno, una partenza, la dissolvenza delle onde, l'increspatura dell'acqua. In Zambrano tornano i riferimenti al viaggio per mare e anche al mare inteso come grembo materno, ma aggiunge un'altra valenza, ancora più sottile, che è quella del mare-patria. Infatti la sua operazione è proprio quella di restituire al mare il significato di patria, una patria segreta. Ed è ancora Diotima a farsi voce del canto del mare: «mi sono sempre intesa bene con i pescatori e con quelli che hanno solcato il mare tante volte che esso è ormai diventato la loro patria, e hanno dimenticato cosa vuol dire poggiare i piedi sulla terra»<sup>127</sup>. Il tentativo di decifrare e comprendere l'origine del mare risulta fallito poiché mentre un fiume, un ruscello, una palude e i

---

<sup>126</sup> «hecha prisionera primero» ivi, p. 642; ivi, p. 132.

<sup>127</sup> «siempre me entendí bien con los pescadores y con los que habían surcado el mar tantas veces que era ya su patria, y hasta se les había olvidado apoyar los pies sobre la tierra» in ivi, p. 646; ivi, p. 136.

loro alvei – laghi e stagni – possono essere e sono contenuti in una forma ben definita, provenienti da un punto preciso, al contrario il mare non gode di limiti.

Nell'epistolario tenuto con Edison Simons, María Zambrano espone a più riprese il pensiero metafisico sotteso alla semantica del mare, evidenziando come esso sia non solo simbolo dell'origine ma anche patria. Nel luglio del 1977 Zambrano confiderà proprio all'amico che, mentre lavorava all'assemblaggio del libro sull'aurora, il simbolo del mare si faceva sempre più presente nella sua scrittura, con un'intensità e un'insistenza tali per cui non era possibile resistere.

A Edison scrive che

(Il mare non è ancora luogo dell'informe o dell'amorfo, ma il luogo dove si riflettono e germogliano le più acute scienze).

Ma desidero dirle tra uno sforzo e l'altro che nel mio libro *Dell'Aurora* c'è una parte, breve come tutte, dal nome "I mari dell'Aurora" e un'altra "Specchi". E che da ormai tre anni ho messo in una cartelletta destinata al silenzio o al crepitare della fiamma, qualcosa di molto, molto caratteristico dei mari.<sup>128</sup>

Nell'epistolario Zambrano menziona varie volte il testo *Los mares*, tanto che, come si legge nella prefazione all'edizione italiana, è stato doveroso mettere in appendice la traduzione del testo. Questo anche in virtù del richiamo continuo alla coincidenza tra mare e patria nella loro corrispondenza (tanto che il titolo è appunto *La nostra patria segreta*). Nello scambio di suggestioni, confidenze personali o pertinenti alla sfera lavorativa, emerge una sinonimia tra mare e patria: la relazione di συνουσία – come scrive Zambrano – e, quindi, di uno stare insieme profondo, è vissuta «in quel "fulgore inestinguibile" e nel Mare che ci unisce, nella nostra Patria Segreta»<sup>129</sup>. Uno spazio sacro che corrisponde all'intelaiatura stessa della loro amicizia ma anche un comune luogo a cui approdare. Il mare è legato altresì all'esilio, condizione cara a María Zambrano, di sofferenza, di occultamento ma anche, invero, di bellezza intatta.

In uno scritto confluito nella raccolta *Las palabras del regreso* (1995) con il titolo *Amo el mio exilio* Zambrano ricorda di aver espresso un'analogia tra mare e patria anni prima ne *La tumba de Antígona* (1967):

---

<sup>128</sup> *La Pièce*, sabato 30 luglio 1977 in María Zambrano, Edison Simons, *La nostra patria segreta. Lettere e testi*, p. 46.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 59.

Hace ya bastantes años que escribí en *La tumba de Antígona* que «la patria es el mar que recoge el río de la muchedumbre». Esa muchedumbre en la que uno va sin marcharse, sin perderse, el Pueblo, andando al mismo paso con los vivos, con los muertos. Y al salirse de ese mar, de ese río, solo entre cielo y tierra, hay que recogerse a sí mismo y cargar con el propio peso; hay que juntar toda la vida pasada que se vuelve presente y sostenerla en vilo para que no se arrastre.

Molti anni fa scrissi nella *Tomba di Antigone* che «la patria è il mare che accoglie il fiume della moltitudine». Quella moltitudine nella quale ognuno va senza allontanarsi e senza perdersi, il Popolo, camminando al passo con i vivi e con i morti. E quando si esce da quel mare, da quel fiume, soli tra cielo e terra, bisogna raccogliersi e reggere il proprio peso; bisogna ricucire tutta la vita passata che diventa presente, e tenerla sospesa perché non si trascini.<sup>130</sup>

Il mare ben si presta a indicare non solo l'insondabilità ma anche la sconfinatezza e la desolazione dell'esilio. Poiché se la patria è esilio e corrisponde all'immagine dell'acqua e del mare, ciò significa che l'esilio è una condizione prettamente fluida e non solida, oscura, pericolosa ma anche libera. Il mare infatti, prestandosi a una duplice valenza semantica – positiva se si pensa al mare-libertà e negativa se si pensa al mare-abisso – è anche metafora del perdersi e del ritorno.

Il mare, e l'acqua, è uno dei “trascendentali sensibili” che occorrono a Zambrano per formulare quella che può essere definita fenomenologia dell'acqua a specchio di quella della luce. Poiché se la luce, in particolar modo quella aurorale, è l'elemento che più rappresenta il nuovo metodo filosofico di Zambrano, anche l'acqua diviene strumento in grado di operare trasformazioni alchemiche e di esplicitare le tensioni mistiche sottese alla scrittura di Zambrano. Nel testo che abbiamo ricordato, *Los mares*, posto in appendice all'edizione del carteggio tra Zambrano e Simons, ben si intravede il cammino filosofico e spirituale intrapreso da Zambrano, a specchio di quello compiuto nella luce, come se alla *luz sombría* si accompagnasse la fluidità dell'acqua. Accanto al titolo *I mari*, Zambrano appunta *Prima dell'occultamento*, sancendo così una relazione profonda tra il mare e l'aurora. Se prendiamo in esame il testo *Dell'aurora*, pur consapevoli dell'impossibilità di comprenderlo a fondo, vediamo come l'aurora sia soggetta a una continua reiterazione di sé. Una condanna al patire l'oscurità della notte per poi riapparire. Un continuo occultamento e ritorno, poiché «rinasce e si fa cenere» come una fenice ma se «si spegne torna ad accendersi. E la sua fiamma non arde mai completamente,

---

<sup>130</sup> *Amo mi exilio* in María Zambrano, *Las palabras del regreso*, p. 65; *Amo il mio esilio* in *Le parole del ritorno*, p. 23. Il saggio è presente anche in *El exilio como patria*, Anthropos Editorial, Barcelona 2014; traduzione italiana a cura di Armando Savignano, *L'esilio come patria*, pp. 155-158.

come nel caso in cui ardesse incessantemente, o smettesse di ardere»<sup>131</sup>. Zambrano introduce l'immagine dei mari proprio congiungendola a quella dell'alba e, successivamente, a quella dell'aurora:

Al termine e fin dall'inizio dell'alba si percepisce che, poco a poco, sono apparsi i mari. Il mare che s'insinua biancastro nel primo chiarore sempre enfatizzato dal sole ma senza esserne ferito.

Il mare non è mai una ferita, e non ferisce sebbene entri come un braccio nella terra e si assottigli in essa. Lambisce, abbraccia. Solca come se lui stesso fosse una nave in cerca di se stessa. E si sparge come schiuma. La schiuma è tra tutti il suo segno e il suo emblema, se ne avesse uno.<sup>132</sup>

Il mare appare subito dopo la prima luce, assumendone lo stesso chiarore. Come la luce dell'alba o dell'aurora, anche l'acqua del mare non si fa violenta o oscura, si insinua nella terra come la luce nelle tenebre, ma senza ferire. Qui Zambrano fa poi riferimento alla schiuma che, secondo Buttarelli è una fisionomia assunta dal mare poiché troppo «arrendevole da apparire senza forma» tanto che l'acqua è «resa effervescente e mitologicamente fecondante grazie al contatto con l'aria e la terra»<sup>133</sup>. La schiuma, in effetti, ricorda la nascita di Venere nella mitologia greca e anche qui è segno di fecondazione e bellezza e dà l'idea di un movimento bianco e morbido che non distrugge ciò che inonda ma lo assorbe fecondandolo e, dunque, trasformandolo. Zambrano continua poi tracciando una sinonimia tra aurora e mare, vedendo nell'azione aurorale la fisionomia del mare, priva di una vera e propria forma:

E così le aurore si distinguono tra l'essere l'apparizione istantanea di una ferita annunciatrice della lotta, scissione e rottura delle tenebre nella finitezza che si ripete, che sempre si ripeterà, come se non esistesse altra forma di apparizione della luce che questa irruzione. E quelle altre aurore che fin dall'alba, si presentano come una forma di quello che meno sembra possederne una: il mare, i mari.<sup>134</sup>

L'apparizione fugace dell'aurora non è però effimera, così come i mari prima dell'occultamento, sono «intatti nella loro purezza originaria prima della loro

---

<sup>131</sup> «Si se hace ceniza, renace; si se apaga, vuelve a encenderse» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 77; *Dell'aurora*, p. 54.

<sup>132</sup> *Prima dell'occultamento. I mari* in María Zambrano, Edison Simons, *La nostra patria segreta. Lettere e testi*, p. 243.

<sup>133</sup> Ivi, p. 16.

<sup>134</sup> Ivi, p. 243.

sottomissione alla terra»<sup>135</sup> che sorge vittoriosa. L'acqua del mare non ha la stessa forza di attrazione che ha la luce lunare, al contrario, pur attirando la luce d'aurora, questa non si innalza. Qui Zambrano sembra sovvertire l'azione dell'acqua e della luce, che condividono, pertanto, un comune movimento. Un altro tratto interessante di questo scritto è proprio la relazione che il mare ha con i cieli. Poiché il mare «lava se stesso, si salva dall'essere un ente, dall'essere nominato come soggetto»<sup>136</sup>. Questo scritto, lo abbiamo detto, è parte del lavoro preparatorio al libro più complesso di Zambrano, *Dell'aurora*, e come tale anche esso frammentario. Qui il mare e l'aurora emergono dagli abissi, dalle lacerazioni interiori, dalle caverne dove riposa la loro fonte originaria che zampilla acqua viva. Come l'aurora, anche l'acqua è occultata, dimenticata, «immersa nell'oblio». Le tracce sulla terra sono quasi scomparse, come il segno lasciato dal dio sconosciuto sulla spiaggia dove Diotima consuma la propria attesa. I mari dell'aurora allora

s'insinuano appena come tutto ciò che ebbe ed ottenne o fu favorito con il suo essere prima che ve ne fosse memoria. E chiama così quel qualcosa che respira là nel fondo dell'essere [...] senza nascondersi e senza mostrarsi imperturbabilmente sconosciuto nella sua perfezione.

Pura perfezione non toccata da quella legge che determina che ogni manifestazione si apra nel divenire: tempo e luce colorata, densità e colori sono segni che il seme occulto fa germogliare. O la luce che si ritira senza lasciar passare l'oscurità e il tempo che rimane fermo, un presente illimitato, quando si presentano le figure degli essere. Mentre lei, la perfezione stessa, non riesce a manifestarsi: la sua presenza non è sommersa né nascosta. È rimasta solo nei mari senza fondo dell'aurora.<sup>137</sup>

Come leggiamo in *Dell'aurora*, l'occultamento del divino non doveva essere totale poiché altrimenti sarebbe stato impossibile per il primo uomo, Adamo, nominare ogni cosa conferendole anche un destino. Dopo tale occultamento riappare l'aurora, «mediatrice tra la presenza e l'abbandono»<sup>138</sup>. Resta la solitudine:

la perfezione lasciata nell'oblio quando non c'era solitudine. E ora, dopo il remoto allora, trema in solitudine difesa solamente dall'essere irricognoscibile.

Sconosciuta che si nasconde in ogni sconosciuto che si affaccia, rendendo impenetrabile lo stesso sconosciuto, cancellando il suo volto, dissolvendo la sua forma

---

<sup>135</sup> Ivi, pp. 243-244.

<sup>136</sup> Ivi, p. 244.

<sup>137</sup> Ivi, pp. 244-245.

<sup>138</sup> «mediadora entre la presencia y el abandono» in María Zambrano, *De la aurora*, p. 181; *Dell'aurora*, p. 138.



o riducendola fino a trasformarla in un punto: in un solo punto, questo sì, indelebile. Un punto nell'infinita inviolata.<sup>139</sup>

L'essere che appare nel mare dell'aurora è lo stesso incontrato da Diotima. La relazione tra questo sconosciuto e l'acqua porta a supporre ancora una volta che ci sia una relazione tra parola e acqua, tra voce e mare. La reificazione del delirio della donna trova supporto nella ricerca delle origini intrapresa dalla voce stessa poiché, come osserva Cavarero, Zambrano mantiene per tutto il testo frammentario di Diotima la relazione tra le varie immagini che compongono il bacino semantico dell'acqua:

la parola dell'origine e la qualità fonica, l'elemento afferente alla sfera vocalica e quello acquatico. Nel testo questi diversi aspetti, il liquido e il fonico, vanno a confluire nel mare, la cui fonte acquatica, ovvero la cui origine, è ovviamente la madre. La figura del materno è quindi all'origine della voce come è all'origine dell'acqua, che è intesa come un fluire, un travasare e un passare e anche, però, come un rimanere.<sup>140</sup>

Il nesso mare-madre si costruisce sull'idea dell'acqua in quanto origine. Abbiamo già menzionato Talete con la sua individuazione dell'origine del mondo nell'elemento dell'acqua, in virtù della sua potenza seminalità e dunque capacità fecondativa e questo carattere permane all'interno di varie riflessioni così come l'idea di fluidità che Eraclito esprime in un frammento a lui attribuito ovvero il πάντα ρεῖ, tutto scorre, utilizzando l'immagine del fiume. Il legame tra l'acqua e il tempo, come abbiamo detto, definisce l'esperienza esistenziale poiché se il fiume scorre e va veloce significando l'istante e il cambiamento, il mare, al contrario, esprime l'eterno. Ciò appare interessante se lo mettiamo in relazione alla simbologia del materno che connota l'acqua e, in particolare, il mare. Poiché se il mare è l'eterno, esso è anche l'origine esprimendo in tal senso una coincidenza tra origine e fine e dunque la circolarità che caratterizza l'idea di eterno. Jung, partendo dalla mitologia greca, osserva come nelle opere più significative della tradizione classica, *Iliade*, *Odissea* e *Teogonia*, l'origine del mondo fosse legata all'acqua, al dio Oceano e a Teti, madre per eccellenza e ai loro numerosi figli. Oltre la distesa di Oceano, iniziava la Notte,

---

<sup>139</sup> *Prima dell'occultamento. I mari* in María Zambrano, Edison Simons, *La nostra patria segreta. Lettere e testi*, p. 245.

<sup>140</sup> Adriana Cavarero, *Risonanze* in María Zambrano, *in fedeltà alla parola vivente*, p. 49.

l'Erebo e il mondo oscuro dell'oltretomba. Ecco che allora la valenza vitale dell'acqua è evidente anche nella mitologia greca; Jung afferma che

il significato materno dell'acqua è una delle interpretazioni simboliche più chiare della mitologia. Gli antichi Greci dicevano: «Il mare è il simbolo della nascita». Dall'acqua viene la vita [...]; Cristo ricevette la «rinascita» nel Giordano e nello stesso tempo nacque dalla Pegé (sorgente, fontana) la sempiterna fons amoris, madre di Dio che la leggenda pagano-cristiana tramutò in una ninfa delle sorgenti.<sup>141</sup>

Gli archetipi individuati dalla lettura psicanalitica si sviluppano in immagini a cui l'inconscio fa riferimento per dare forma a ciò che sente. Lungi dall'intento di approfondire queste dinamiche, in questa sede ciò che preme è individuare come l'idea di materno si coniughi saldamente con l'immagine dell'acqua: le acque primordiali ricordano indubbiamente quelle amniotiche del grembo materno ove il feto sviluppa la propria vita così come, durante la creazione, dopo formarsi dell'elemento luminoso scisso da quello notturno, nelle acque germogliò la vita. Inoltre

la proiezione dell'*imago* materna sull'acqua conferisce a quest'ultima una serie di qualità numinose o magiche, peculiari della madre. Il simbolismo dell'acqua battesimale della Chiesa ne è un buon esempio. Nei sogni e nelle fantasie il mare, o una qualsiasi vasta distesa d'acqua, significa l'inconscio. L'aspetto materno dell'acqua coincide con la natura dell'inconscio, in quanto quest'ultimo (specialmente nell'uomo) può essere considerato madre o matrice della coscienza. In tal modo l'inconscio, quando interpretato in riferimento al soggetto, ha al pari dell'acqua significato materno.<sup>142</sup>

Abbiamo visto come il canto dell'acqua sia musica atavica e ancestrale per Diotima, legata altresì alla nascita:

eccola di nuovo l'acqua che è musica, vocalità di un sapere che riconduce alla sua fonte liquida. Alla fontana che sgorga ritmicamente. Siamo di fronte alla rivelazione della parola segreta, che qui non è altro che un canto ancora non nato: canto remoto. Il canto remoto è sia fonte della liquidità ritmica sia ferita. Quindi fonte della vita è sì acqua, ma un'acqua che è anche sangue, che sgorga da una lacerazione. La fonte ha la sua origine nella madre che mette alla luce con la sua acqua e con il suo sangue. Ma con l'acqua e il sangue, la madre mette alla luce il vagito del bambino: il suo pianto sonoro venendo al mondo. Il vagito del nuovo nato e il grido della madre: questi due aspetti si legano assieme e si rispondono – si invocano fuori da ogni concettualità, si

---

<sup>141</sup> Carl Gustav Jung, *Simboli della trasformazione* in *Opere*, vol. V, p. 218.

<sup>142</sup> Ivi, p. 219.

convocano nel ritmo ecolalico della risonanza – per metterci alla presenza dell'apparire della parola segreta.<sup>143</sup>

Questa affascinante riflessione di Cavarero suggerisce il legame non solo tra musica, vocalità, risonanza e acqua ma anche la persistenza di tali elementi nel momento della nascita.

Al mare è poi legata una lunga tradizione letteraria, a partire dai grandi poemi omerici, in María Zambrano è soprattutto quale simbolo della creazione, del materno, della vita, dell'esilio. Avendo vissuto parte della propria vita di esiliata su alcune isole, Puerto Rico e Cuba *in primis*, Zambrano accede al bacino immaginale offerto dalla natura per dare voce alla propria condizione.

Al mare Zambrano ha dedicato altre pagine rimaste inedite a lungo e poi pubblicate nell'edizione spagnola *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)* in *Obras Completas*. Un poema del 1986 infatti ha come tema proprio il mare:

La Mar. El Mar. Los mares  
en el arte. Irreprimible. Y  
el Mar. Los Mares,  
la representación del propio ser. El  
mar vela al ser. mientras que la  
tierra firme a la realidad.  
El [sic] Las Islas  
viven por su cuenta y se juntan en  
cadenas, como seres submarinos  
siempre.  
Per el hombre necesita encontrar  
su mar; aunque poco y ocasiones  
nada le haya visto y menos aun respirado.  
Y el Mar hay [que] respirarlo.  
La brisa. Los seres nostálgicos del Mar  
y también el ser depositarios  
de un futuro y de un remoto  
pasado, la igualdad de las perlas.  
La cualidad; su caída el experimento.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Adriana Cavarero, *Risonanze in María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, p. 53.

Sebbene presenti qualche lacuna, il testo appare foneticamente melodioso, mimando la semantica metaforica. Il mare rappresenta per Zambrano non solo un viaggio iniziatico o una discesa agli inferi, ma è un luogo in cui disnascere per portare a compimento il proprio cammino spirituale; è nominato sia al singolare che al plurale, sia al femminile che al maschile poiché l'appartenenza all'elemento acquatico definisce l'unione tra νοῦς e φύσις. Nel mare vengono a galla la molteplicità dei tempi – passato e futuro – ma anche i luoghi abitati e dimenticati. Acqua come deserto in cui raccogliersi. Per l'analisi teoretica dell'immagine del mare, Zambrano fa spesso riferimento alla discesa agli inferi, supportata anche da alcune letture tra cui *Moby Dick*, romanzo a cui si era avvicinata forse proprio dopo una lettura del commento junghiano all'opera e delle riflessioni in margine al romanzo di Melville fatte da Elémire Zolla, il quale gli aveva consigliato tale lettura. Zambrano recupera soprattutto alcune immagini associate alla véκεια – la caverna, l'abisso, l'isola – simboli che esplicano l'architettura liquida dell'esistenza umana. Al mare sono associate anche le tenebre, come scrive sempre in un frammento di *De la aurora, El mar de tieniblas*:

Revela la raya no siempre luminosa, aurora ya, con la que termina el al[ba] el mar de tinieblas que ha dado esa porción suya, ese segmento.<sup>145</sup>

Il limite impenetrabile dell'alba non sempre può rivelare il mare delle tenebre in un istante puro che ancora non ha avuto compimento. Aurora e mare ancora una volta condividono lo stesso bacino immaginale per esprimere non solo la temporalità

---

<sup>144</sup> *Comienzos de 1986* in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, p. 686. Questo poema sul mare è stato pubblicato nell'ultima edizione di *De la aurora*, edición de Jesús Moreno Sanz, Tabla Rasa, Madrid 2004, pp. 84-85. In questa edizione, che nel presente lavoro è utilizzata per la versione originale del testo, rispetto alla traduzione italiana, mostra delle aggiunte come, appunto, questo poema che è inserito in una serie di saggi dedicati al mare: *Antes de la ocultación. Los mares; El mar de tinieblas; La mar, El mar. Lo mar*. Nel volume delle *Obras completas* troviamo delle correzioni rispetto alla versione presente in *De la aurora*. Riportiamo in nota anche il testo del 2004: «La Mar. El Mar. Los mares/ en el arte. Irreprimible Y/ El Mar. Los Mares./ la representación del propio ser. El/ mar vela [?] al ser mientras que la/ tierra firme a la realidad./ El [...] Las islas/ viven por su cuenta y se juntan en/ cadenas, como seres submarinos/ siempre/ Pero el hombre necesita encontrar/ su mar; aunque poco y en ocasiones/ nada le haya visto y menos aún respirado/ Y el Mar hay [que] respirarlo/ La Brisa. Los seres nostálgicos del Mar/ y también el ser depositarios/ de un futuro y de un remoto/ pasado, la igualdad de las perlas/ La cualidad. Su caída al experi sientto [experimento]».

<sup>145</sup> María Zambrano, *De la aurora*, p. 84.

che scandisce l'esistenza ma in particolar modo la profondità della rivelazione. Una rivelazione che è allora come il fondo del mare:

En el fondo y sin albergue, en el fondo tan sólo porque se saborea el zumo de tanto vencimiento sin mezcla apenas de ningún otro, ya no se puede sino gustar la felicidad que destila, que se destila casi insensiblemente, único alimento.

Cuando todo intento de ser se ha desvanecido sin dejar rastro y lo que se ha sido se consume sin humo, ya no se puede ser más que feliz. Ser felizmente.<sup>146</sup>

Questo scritto ha come titolo *En el fondo* e presenta, nel manoscritto, la trascrizione dell'ultimo verso de *L'infinito* di Leopardi – «e il naufragar m'è dolce in questo mare». Nella profondità del mare Zambrano intravede non solo l'ancestrale vertigine della dissolvenza ma anche la possibilità di un mutamento radicale che solo acqua e fuoco possono operare quali agenti di trasformazione.

Anche la riflessione sull'acqua approda ad una filosofia alchemica che già abbiamo visto per la luce, dove questi due elementi alla fine si coniugano.

## 5.6 Metamorfosi di luce e acqua

Como me pierdo en el corazón de algunos niños  
me he perdido muchas veces por el mar.  
Ignorante del agua, voy buscando  
una muerte de luz que me consuma.

(Federico García Lorca, *Gacela de la muerte oscura*)

Luce e acqua sono profondi simboli di trasformazione, presenti sin dai primordi della creazione:

sucede entre la luz y el agua, onda que se despierta con un desconocido ritmo de la misma creación, dentro, pues de su movimiento incesante y a pesar de tanta ciencia, desconocido.

succede tra la luce e l'acqua, onda che si risveglia con un ritmo sconosciuto, ritmo della stessa creazione, all'interno, dunque, del suo movimento incessante e, malgrado tutta la scienza, sconosciuto.<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> *En el fondo* in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, p. 489. Lo scritto risale al 12 agosto del 1971 a La Pièce.

<sup>147</sup> María Zambrano, *Las palabras del regreso*, p. 115; María Zambrano, *Le parole del ritorno*, p. 65.

L'invisibilità del processo metamorfico è tale da non lasciare traccia; anche la creazione del mondo, dove i quattro elementi sono compresenti, è invisibile all'occhio umano e pertanto mai esaurientemente definibile né narrabile. L'essere umano, secondo Zambrano, deve completare la propria nascita; non è mai nato del tutto e per questo deve compiere un viaggio iniziatico che può condurlo al pericolo dell'estasi, dell'uscire fuori da sé. I viaggi compiuti dall'uomo – e la letteratura così come la mitologia ne raccontano molti – sono sempre al di là di qualcosa che già è presente e, oseremmo dire, immanente. Ecco allora il viaggio agli inferi, il viaggio verso il cielo, il viaggio nell'aldilà sono percorsi sempre verso «labirinti astrali» o «spazi inaccessibili»<sup>148</sup>. Come *exempla* Zambrano nomina Orfeo ed Elia ma anche il viaggio degli sciamani

preparado iniciáticamente, es también evidente, así como parecen serlo los viajes de aquellos místicos de todas las religiones – fundadores algunos – que han padecido de éxtasis incontenibles. Y parece evidente que ningún de veras estático lo haya sido por su propia voluntad.

preparato iniziaticamente, è anch'esso evidente, così come sembrano essere evidenti i viaggi dei mistici di tutte le religioni – alcuni dei quali fondatori – che hanno patito estasi incontenibili. Ed è evidente che nessuno è rapito in estasi per sua volontà.<sup>149</sup>

Il viaggio ha sempre come mèta una trasformazione che anche quando non è immediatamente percepibile, come suggeriscono le parole di Caterina da Siena riportate da María Zambrano: «Non vedete ormai che sono altra?», diceva.

Acqua e luce non rappresentano soltanto due immagini cardini su cui si sono costruiti i racconti della creazione ma esse sono elementi fondamentali per i processi di trasformazione. Luce e acqua sono agenti di purificazione estrema dal momento che se il fuoco consuma, l'acqua dissolve:

Disuelve, disuelve... “Solve et coagula” es el lema alquímico. Y el *gran disolvente* es tu más inviolable secreto. Mas para nosotros no lo es. Agua y fuego al par. ¿Qué es? Es Espíritu, rayo de pensamiento que “rescata y levanta al Logos (en griego) de sus desvanecimientos” –cito tu dedicatoria *decisiva*. Todo ha renacido de ella. Remítete

dissolve, dissolve... “Solve et coagula” è il motto alchemico. E il grande solvente è il tuo segreto più inviolabile. Ma per noi non lo è. Acqua e fuoco allo stesso tempo. Che cos'è? È Spirito, raggio di pensiero che “salva e innalza il Logos dalle sue sparizioni” (cito la tua dedica *decisiva*). È rinato tutto a partire da essa. Affidati alla tua

<sup>148</sup> «laberintos astrales [...] espacios inaccesibles», *ivi*, p. 116; *ivi*, p. 66.

<sup>149</sup> *Ibidem; ibidem*.

a tu teología –tan poética- y NO TEMAS.      teologia (così poetica) e NON TEMERE.<sup>150</sup>

*Solve et coagula*, precetto dell'alchimia, ben connota l'importanza dell'acqua e del fuoco e rimanda anche all'immagine del sangue. La congiunzione degli opposti, acqua e fuoco, si risolve nell'essenza dello Spirito che salva.

Poco prima Zambrano, scusandosi per la mancata lettura di qualche sua lettera scrive ad Andreu: «Forse non scorre abbastanza acqua buona – “Dì, por qué acequia escondida, agua, vienes hasta mí [...] – per dissolvere ogni grumo d'irrealtà e persino di “realtà”»<sup>151</sup>. Il verso di Machado<sup>152</sup> indica mirabilmente una delle peculiarità dell'acqua, ovvero quella di giungere di nascosto, per segreti sentieri fino a dissolvere qualunque grumo/nodo dell'esistenza. Le azioni di dissolvenza e di combustione, rispettivamente di acqua e fuoco, sono irreversibili e suggellano un percorso attraverso l'oscurità, condotto con quella che Zambrano definisce «fede nelle tenebre»<sup>153</sup>, sebbene questo sintagma sembri paradossale. Abbiamo visto anche come, sia nei versi di Virgillito sia nelle prose di Zambrano, il viaggio attraverso l'acqua così come quello attraverso il fuoco sono mediatori di una discesa nell'oscurità necessaria affinché si incontri l'Altro e affinché si approdi a una nuova nascita o a una nascita completa. L'anima partorisce se stessa o conclude la propria nascita incompleta. Luce e acqua sono infine due polarità attraverso cui la parola, λόγος sommerso, riaffiora. La σύλληψις, la congiunzione dei due elementi, che nella cosmologia sono complementari e opposti, a livello testuale comunicano con lo stesso repertorio semantico, spesso compiendo una sinestesia: allora l'acqua consuma e arde e, diametralmente, il fuoco/luce bagna e diluisce. Sebbene le azioni spesso siano opposte, acqua e luce purificano, dissolvono, consumano.

Per Zambrano

alle acque [...] ci si accosta disposti ad ascoltare. Nulla, più dell'elemento liquido, libera l'attenzione, l'ansia di ascoltare, quella non formulata speranza che le acque e ancor più quelle insondabili e recondite, che non si versano nel ruscello o nella fonte (i

---

<sup>150</sup> Carta n. 66: <24 de julio 75 in María Zambrano, *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, p. 251; Carta n. 66: 24 luglio 75 in *Lettere da La Pièce*, p. 75.

<sup>151</sup> «¿Es que no corre bastante agua de la buena – “di por qué acequia escondida, agua, vienes hasta mí” – para disolver todo grumo de irrealdad y hasta de “realidad”» *ibidem; ibidem*.

<sup>152</sup> Il poema di Antonio Machado, *A noche cuando dormía*, fa parte della raccolta *Soledades, Galerías y otro poemas (1899-1907)*, Pueyo, Madrid 1907.

<sup>153</sup> «fe en las tinieblas» María Zambrano, *España, sueño y verdad*, p. 175; *Spagna, sogno e verità*, p. 181.

quali sempre hanno una loro canzone) giungano a suggerirci qualcosa, magari, in casi estremi e già impensabili, ci diano una loro parola, se ne hanno una. Laggiù, nel fondo dell'anima, sempre si attende che il creato, tutto quel ch'è natura, abbia da darci una parola, il suo *logos* nascosto o gelosamente custodito.<sup>154</sup>

Nelle acque/dimora il *monstrum*, la Medusa, scioglie la propria chioma e resta al fondo come la promessa della meraviglia.

Non solo dunque acque vive, zampillanti, le quali porgono il proprio canto all'anima in ascolto ma anche acque oscure, primordiali, profonde, silenziose. Se la sorgente di acqua pura e viva richiama l'immagine di Cristo-fonte o di Maria Vergine, Zambrano si riferisce, come di consueto, anche all'opposto, alle acque oscure che non sono tali per impurità ma in quanto custodiscono qualcosa sul fondo, nell'abisso. Occorre scendere in questi inferi e

Y se recae una y otra vez en las entrañas para probar de nuevo la privación del espacio-tiempo. Después las aguas se desbordan, se abren los ríos y las aguas, entre celestes e infernales, nos llevan. Las aguas: cielo-infierno.

Aquel que conoce ha sido depositado sobre las aguas. Moisés, Cristo, venido también de las aguas. «El espíritu flotaba sobre las aguas», y el espíritu forzosamente desciende al infierno acompañado de la luz, siendo luz misma. Y al que sucede sentir estas aguas acabará viendo las cosas bajo el agua, en ella: vivas. El agua cielo-infierno es la vida. Y sólo sobre ella, y ya sin vida, al borde anticipado de los mundos, se conoce.

si ricade più volte nelle viscere per provare di nuovo la privazione dello spazio-tempo. Poi le acque debordano, i fiumi straripano e le acque, tra celesti e infernali, ci trascinano. Le acque: cielo-inferno.

Colui che conosce è stato deposto sulle acque. Mosè, Cristo venuto anch'egli dalle acque. "Lo spirito galleggiava sulle acque", e lo spirito essendo pura luce, non può non scendere all'inferno accompagnato dalla luce. E colui al quale capita di sentire queste acque finirà per vedere le cose sotto l'acqua, dentro di essa: vive. L'acqua cielo-inferno è la vita. E solo sopra di essa, e ormai senza vita, sull'orlo avanzato dei mondi, si conosce.<sup>155</sup>

Il riferimento è esplicito alle Scritture, non solo richiamando l'immagine di Mosè, affidato alle acque e salvato da esse, ma anche e soprattutto la figura di Cristo che viene dalle acque, da Maria grembo d'acqua pura. Inoltre qui Zambrano sembra far coincidere Cristo con lo Spirito, non perché violasse l'idea trinitaria, ma per rafforzarla. Torna allora l'immagine dello Spirito che aleggia/galleggia sulle acque primordiali: il *Genesi* ritrae il momento della creazione, quando la terra era deserta e vuota, tutto era oscurità e il soffio di Dio riposava sulle acque. Le varianti della

---

<sup>154</sup> *Lo specchio di Atena* in María Zambrano, *Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, p. 321.

<sup>155</sup> María Zambrano, *Claros del bosque*, p. 255; *Chiari del bosco*, p. 144.



traduzione forniscono un suggestivo repertorio di possibilità; anzitutto la specularità tra l'abisso e l'acqua, rafforzata dal significato del lemma *tēhôm* che è usato sia per l'uno che per l'altra. Sulle acque primordiali fluttua la *rûach* – lo spirito – che alcune tradizioni pneumatologiche traducono con “soffio” o “vento”. Nella dimensione kenotica ove tutto è oscuro, il λόγος divino dà origine e ordine al caos. Lo Spirito di cui parla Zambrano si ritrova nella teologia di Bulgàkov, il quale sostiene che la sapienza, Σοφία, proviene dal binomio Padre-Figlio. Tuttavia Zambrano mette in guardia Andreu da una categorizzazione troppo rigida dello Spirito, dal coagularsi della perla, sostenendo che la generazione attraverso lo Spirito non segue le vie conosciute<sup>156</sup>.

Partendo ancora una volta dall'architettura del reale, dalle fondamenta dei luoghi in cui ha vissuto, Zambrano individua nelle viscere la manifestazione della creazione. A Venezia i palazzi sono «nati dall'acqua come fiori» e «manifestano da molto tempo il loro dolore, l'incapacità di continuare a sopportare quella vibrazione viscerale». E ancora: Città del Messico, dove «si sa già che il sottosuolo è acqueo; e l'acqua può sopportare tutto, ma non indefinitamente»<sup>157</sup>. Le acque catatoniche non tradiscono le fonti, le sorgenti di acqua viva e zampillante ma sono soggette all'attrazione esercitata dalla vita. Sebbene la fluidità sia una caratteristica che presuppone una certa libertà e uno spazio in cui raccogliersi, spesso obbedisce a una forza intrinseca e inesplicabile. L'acqua per Zambrano è un elemento che

puede [...] disolverlo todo, puede reabsorberlo, puede volver a nacer, puede estar sucia o limpia, puede limpiarse a sí misma tanto o más que el fuego, que, cuando se reenciende, es el mismo fuego; pero, cuando el agua se purifica ella misma, no es la misma agua, ha abido como una acción invisible, directamente venida de la fundación del mundo, que nació, según nos dicen, del espíritu que reposaba sobre las aguas. Y ahora a las aguas, visibles o invisibles, a las del mar también y a las de los ríos, no se les deja un segundo, para que

può dissolvere e riassorbire tutto, può rigenerarsi, può essere sporca o pura, può purificarsi come e più del fuoco, che, quando si riaccende, è sempre lo stesso fuoco; ma quando l'acqua si purifica non è più la stessa acqua, c'è stata una sorta di azione invisibile, proveniente direttamente dalla fondazione del mondo che, a quanto ci dicono, nacque dallo spirito che aleggiava sulle Acque. E oggi non si concede neanche un secondo alle acque, visibili o invisibili, del mare come dei fiumi perché lo spirito che le anima, che le vivifica, che le rende

---

<sup>156</sup> Per un approfondimento rimandiamo al volume di Lucia Vantini, *La luce della perla. La scrittura di María Zambrano tra filosofia e teo-logia*, cit.

<sup>157</sup> «nacidos del agua como una flor [...] dan a entender desde hace mucho tiempo su dolor, su incapacidad para seguir soportando esa vibración visceral. [...] ya se sabe que el subsuelo es de agua; y el agua puede resistirlo todo pero non indefinidamente» María Zambrano, *Las palabras del regreso*, p. 174; *Le parole del ritorno*, p. 121.

el espíritu que las alienta, que las vivifica, que las hace aguas vivientes y no un elemento simplemente amenazador, extienda su armonía. acque viventi e non elemento meramente minaccioso, diffonda la propria armonia.<sup>158</sup>

Zambrano ricorre nuovamente al Genesi, evidenziando non solo l'atto vivificante che l'acqua può compiere assolvendo alla funzione seminale ma anche l'atto contrario, ovvero dissolvere e distruggere. Lo Spirito, πνεύμα, ha a che fare con l'elemento del fuoco più che dell'aria ma allo stesso tempo con l'acqua perché anche essa, sfiorata dal πνεύμα, respira a sua volta. La stessa riflessione la ritroviamo in un saggio, pubblicato nel 1961 sulla rivista «La Torre» a Porto Rico, dedicato al maestro Unamuno con il titolo *La religión poética de Unamuno* in cui, approntando un percorso attraverso la biografia e l'opera del maestro, in realtà affiorano anche i nuclei più suggestivi del pensiero di Zambrano. Qui parla ancora di luce e ombra, di acqua in tutte le sue declinazioni vedendo una forte analogia tra la vita e il mare, la vita e il fluire. Infatti la vita procede verso la morte «con la maestosità e l'innocenza del fiume che scorre nel suo alveo per finire il suo corso nel mare». Morire allora è sprofondare così come la vita si inabissa nel cuore, nelle viscere. La vita «scorre lenta e mite come pioggia sul lago, come neve che si disfa bianca, che si scioglie silenziosa senza scontrarsi con la terra»<sup>159</sup>.

Appare interessante anche il tracciato simbiotico tra la fede e la sete, tra le tenebre e l'acqua. La fede è anzitutto visione e per Unamuno coincide con la «sete. E chi ha sete cerca la fonte, quella nascosta, “benché sia notte”. E ancora di più nella notte»<sup>160</sup>. La fonte è dunque cercata nella notte, nelle «tenebre, nel sonno bianco e impenetrabile» ed è trovata. Poiché, intuisce Zambrano, è la fonte ad accendere la sete. Infatti, ispirata dalle parole di Unamuno, individua una separazione tra la fame di conoscenza e la sete di vita:

el hambre, que también la padeció, el hambre es de otra cosa [...] la sed [...] viene del corazón que no descansa, ni quiere; que pide como a él le piden, sin tregua.

la fame, che aveva già sofferto, è fame di qualcos'altro. [...] la sete [...] viene dal cuore che non riposa, né vuol riposare, che chiede come a lui chiedono, senza tregua.

---

<sup>158</sup> Ivi, pp. 174-175; ivi, pp. 121-122.

<sup>159</sup> «con la majestad e inocencia del río, qui discurre por su caudal, remansándose para demorarse en la mar [...] se sseliza lenta y mansa como lluvia sobre el lago, como nieve que se deshace blanca, que se funde silenciosa sin chocar con la tierra» María Zambrano, *España, sueño y verdad*, pp. 162-163; *Spagna, sogno e verità*, p. 171.

<sup>160</sup> «sed. Y el sediento busca la fuente, la escondida, “aunque sea de noche”. Y todavía más: en la noche» ivi, p. 176; ivi, p. 181.

La sed de vida, aunque parezca distinción innecesaria, es sed de vivir. Pues que si fuera sed de vida se aplazaría, con esta vida que tiene y que a veces el hombre siente no poder con toda ella.

[...] La vida no despierta sed porque se la ve – se presenta – como estando o, peor aún, como siendo. El vivir es otra cosa.

La sete di vita, sebbene possa sembrare una distinzione inutile, è sete di vivere. Giacché se fosse sete di vita si placerebbe, con questa vita che l'uomo possiede e che a volte sente di non poter sostenere.

[...] La vita non risveglia la sete perché la vede – le si presenta – come qualcosa che sta, o peggio ancora, come qualcosa che è. Il vivere è un'altra cosa.<sup>161</sup>

La coincidenza tra la sete e la fonte sembra essere un riferimento, ancora, a Cristo che si identifica con la fonte di acqua viva e vera eppure anche lui è assetato quando nel momento della morte dirà “Ho sete”. Infatti

il Cristo sulla croce ebbe a bere, nell'oscurità dell'orrore, dell'acqua ma quell'acqua divenne acqua vivente, sangue versato, emessi da quel suo costato come “luce versata” dalla Luna di Dio.<sup>162</sup>

Zambrano commenta così i versi di Unamuno dove l'anima assetata vuole essere vivificata e cerca l'acqua, non la luce perché questo avvenga allora patirà la «visione dell'acqua, ferita che si apre, dono che vivifica»<sup>163</sup>. Anche all'acqua è legato dunque il patire e la vicinanza alle tenebre giacché è proprio l'elemento liquido a farsi abitatore del «grembo oscuro. Un luogo dove continuare a nascere». Vivere per Zambrano e per Unamuno è continuare a nascere ogni giorno, «dal di dentro»<sup>164</sup>, dalle viscere. Queste viscere, secondo Zambrano, sono «dentro l'abisso. E l'abisso è il seno di Dio che bagna, acqua oscura». E lo Spirito? Zambrano prova allora a interpretare i versi unamuniani cercando di comprenderli e recupera dalle poesie l'essenza e il significato del «dis-nascere nell'abisso che fu creato, quell'abisso delle acque su cui fluttuava lo spirito del Signore, nell'alba della creazione. Torna per essere ripetutamente creato. Le tenebre e le sue acque oscure che il cuore beve sono le tenebre della creazione e l'acqua che da esse scorre»<sup>165</sup>.

---

<sup>161</sup> Ivi, pp. 176-177; ivi, p. 182.

<sup>162</sup> María Cecilia Barbeta (a cura di), *Radici teologiche della filosofia di María Zambrano*, p. 103.

<sup>163</sup> «visión del agua, herida que se abre, don que vivifica» María Zambrano, *España, sueño y verdad*, p. 177; *Spagna, sogno e verità*, p. 182.

<sup>164</sup> «regazo oscuro. Un lugar donde seguir naciendo. [...] hacia dentro [...] dentro [...] del abismo. Y el abismo es seno de Dios que baña, agua oscura» ivi p. 178; ivi, p. 184.

<sup>165</sup> «desnaciendo al abismo donde fue creado, ese abismo des las aguas sobre el que flotaba el espíritu del Señor, en el alba de la creación. Vuelve a seguir siendo creado. Las tinieblas y su agua oscura que el corazón bebe son las tinieblas de la creación y el agua que de ellas mana» ivi, p. 179; ivi, p. 184.

La sete è anche emblema del delirio. Tra gli scritti autobiografici che compongono l'opera *Delirio e destino* troviamo un testo, *La pazza*, dove una donna «chiedeva in continuazione acqua perché aveva molta sete, delirava dalla sete ma poi riusciva a bagnarsi appena le labbra». La mancanza di acqua provoca follia, delirio, amnesia e spinge colei/colui che ha sete a fuggire sempre verso i luoghi d'acqua: il fiume, la corrente, fino a immergere le proprie «radici nell'acqua»<sup>166</sup> proprio come fa l'albero. La donna manifesta la necessità di avere con sé nella stanza sempre una brocca d'acqua ma nonostante questo subisce una combustione tale per cui appare nera, bruciata come un arbusto assetato:

Tenía cada vez más sed y la vos le salía ronca, hablaba a gritos y los modales se le habían descompuesto, andaba como si en la casa los pisos fueran desiguales, y bajaba de lado las escaleras.

Aveva sempre più sete e la voce le usciva roca, parlava a gridi e i suoi comportamenti erano sempre più dissociati, camminava come se nella casa i pavimenti fossero sconnessi e scendeva le scale di rado.<sup>167</sup>

Consumata dalla sete, prosciugata, paradossalmente arsa di sole anche se il sole non può toccarla né raggiungerla, nemmeno nella penombra. Solo l'acqua le dava beneficio – come scrive Zambrano – l'acqua come quella del fiume che riempì i suoi occhi un'ultima volta prima di morire.

La sete allora può avere lo stesso effetto di lasciarsi abbacinare dall'accecante sole. Le ultime parole della pazza sono appunto dedicate all'acqua: «“L'acqua, disse, quanta bellezza”»<sup>168</sup> e il giorno dopo all'alba, in un chiarore inestimabile, morì. Sebbene espressa in forma di delirio, l'anima va in cerca non solo della luce ma anche dell'acqua e si consuma nell'assenza della fonte. Una morte di acqua/luce: luce che non può essere confusa con quella della ragione né con quella della coscienza. Una luce che «non smentisce l'acqua che nell'oscurità l'anima beveva nelle divine tenebre. Poiché è anch'essa acqua, acqua vivente; sangue, luce versata»<sup>169</sup>.

---

<sup>166</sup> «se cansava de pedir agua porque tenía mucha sed, deliraba de sed y luego no podía apenas mojar los labios [...] se hundía en el agua» María Zambrano, *Delirio y destino*, p. 281; *Delirio e destino*, p. 267.

<sup>167</sup> Ivi, p. 282; ivi, p. 268.

<sup>168</sup> «“el agua”, dijo, “cuánta hermosura”» ivi p. 283; ivi p. 269.

<sup>169</sup> «no desmiente el agua que en la oscuridad el alma bebía en las divinas tinieblas. Pues que es agua también, agua viviente; sangre, luz derretida» María Zambrano, *España, sueño y verdad*, p. 196; *Spagna, sogno e verità*, p. 198.

### 5.6.1 Dall'acqua al sangue: una sete inebriante

Ivi la dolce sposa si riposa nel letto del fuoco e del sangue. Ivi si vede ed è manifestato il secreto del cuore del Figliuolo di Dio. Oh botte spillata, la quale dà bere ed inebri ogni innamorato desiderio, e dà letizia ed illumini ogni intendimento, e riempi ogni memoria, che ivi s'affatica; in tanto che altro non può ritenere, né altro intendere, né altro amare, se non questo dolce e buono Gesù! Sangue e fuoco, inestimabile amore! Poiché l'anima mia sarà beata di vedervi così annegati; io voglio che facciate come colui che attinge l'acqua con la secchia, il quale la versa sopra alcuna altra cosa; e così voi versate l'acqua del santo desiderio sopra il capo de' fratelli vostri, che sono membri nostri, ligati nel corpo della dolce sposa.

(Santa Caterina da Siena, *Lettera a fra Raimondo da Capua*)

Le consonanze tra acqua e sangue sono reperibili in numerose opere di mistiche e mistici. Questi si inebriano del sangue di Cristo, acqua trasformata in vino, acquistando in tal modo il desiderio di unione con il sacro ospite. La complessa opera trasformativa dell'acqua in vino e dunque in sangue ha radici anche nel tracciato alchemico dove all'operazione dell'*ablutio* segue, inevitabilmente, quella della *rubedo*. In *Delirio e destino*, Zambrano sin da subito parla del delirio come divorante esistenza degli spagnoli nel XIX secolo, per poi riscontrare nella storia della Spagna un'analogia con l'immagine dell'acqua. Pertanto ravvisa nella vocazione l'acqua disgelata che scende a valle in «cascate, in ruscelli, in fiumi a vivificare la Spagna intera». Questa vocazione all'acqua risponde a un ancestrale canto che appartiene alla creazione stessa del mondo. Cosa doveva essere quella *ruah* divina se non un canto? La vocazione dell'acqua dunque è anche vocazione «a essere battuto, respiro profondo che insegni a respirare liberamente, fiduciosamente»<sup>170</sup>. Ma quest'acqua allora si trasforma immediatamente in sangue:

---

<sup>170</sup> «cascada, arroyos, ríos a vivificar toda España [...] de ser pulso, resperación profunda que enseñase a respirare libre, confiadamente» María Zambrano, *Delirio y destino*, p. 57; *Delirio e destino*, p. 49.

Agua que corre, y pulso, es la sangre. Una sangre nueva, purificada por el aire libre, que acabase de liberar a los españoles de sus obsesiones, de su pereza y de su orgullo, una sangre que moviera el corazón y la mente a realidad.

Acqua che scorre, e battito, è il sangue. 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.<sup>171</sup>

Zambrano utilizza la metafora del sangue ricordandone l'abuso nel linguaggio contemporaneo, tentando di elevarla in senso mistico-esoterico. Pertanto sviluppa l'analogia tra il pensiero e il sangue invertendo continuamente il ruolo *princeps* dell'uno o dell'altro, istituendo in tal modo una circolarità che risponde anche alla fluidità del sangue e del pensiero. Eppure, osserva Zambrano, quando

un pensamiento se formula cristalinamente encuentra enseguida la sangre que a de responder de su transparencia, como si lo más "puro", libre, desinteresado que hace el hombre hubiera de ser pagado, o a lo menos autorizado, por aquella "materia" preciosa entre todos, esencia de la vida, vida misma que corre escondida.

un pensiero si formula in modo cristallino, incontra subito il sangue che deve rispondere della sua trasparenza, come se ciò che di più "puro", libero, disinteressato compie l'uomo debba essere pagato, o quantomeno legittimato, da questa "materia" preziosa, che è essenza della vita, vita stessa che scorre nascosta.<sup>172</sup>

Il sangue assurge al ruolo di emblema non tanto della purezza, caratteristica preminente dell'acqua, quanto del sacrificio e della preziosità. In queste due connotazioni leggiamo un chiaro riferimento alle Scritture in cui il sangue dell'Agnello è prezioso e ottenuto da un sacrificio estremo. Sangue che, sebbene non pertenga all'ambito dei fluidi puri, tuttavia è uno dei più efficaci agenti di purificazione, al pari dell'acqua e del fuoco di cui è risultato. Non solo il sangue purifica ma salva, tanto che chi berrà dal sangue del costato avrà sancito un'alleanza eterna con Dio. Nelle pagine di Zambrano troviamo anche un'altra valenza, ovvero quella di rivelazione. Poiché il sangue, fluendo come acqua, ha però in sé la potenza per rivelare ciò che è occulto e segreto, rendendo accessibile «una parte dell'«essere nascosto», della realtà che ci si dà come resistenza, ma non come presenza». Questo richiede «inesorabilmente, che il sangue in qualche modo entri in funzione, e una delle sue funzioni, quella più importante, è di essere il veicolo dell'alimento

---

<sup>171</sup> *Ibidem; ibidem.*

<sup>172</sup> *Ivi, p. 58; ibidem.*

principale, l'ossigeno, che gli giunge attraverso la respirazione, funzione primaria della vita, di ogni vita»<sup>173</sup>. Vediamo come Zambrano ricorra al lessico biologico per realizzare invece una metonimia tra acqua e sangue. Il pensiero si fa sangue per rendere vitale ciò che lo circonda. Ciò trova riscontro nella metafora del cuore: il culto del sangue è strettamente connesso al cuore. Caterina da Siena, per esempio, come si evince dalle sue opere, è ebra di questo Sangue. Il sangue, «come il vino, inebria, viene bevuto, consumato, trasfuso. E insomma metafora di comunione di culto dionisiaco, di ebbrezza vitale, in cui si trasfonde vita divina a chi lo beve; è metafora di una sete infinita, di una sete per essenza inestinguibile»<sup>174</sup>. Nell'immagine del cuore – alveo, caverna mistica, tomba – liberato dalle suggestioni romantiche e intimistiche, Zambrano fa confluire anche le immagini di luce e acqua, declinate nelle loro ipostasi: fuoco, fiamma, sangue, vino. La visione del cuore in fiamme, che si apparenta con quella del rovo/roveto ardente, anch'essa assimilata chiaramente dalla Bibbia, non ha nulla a che vedere appunto con connotazioni popolari, piuttosto possiede una profonda carica mistico/erotica. Il cuore, con le sue porosità, è antro oscuro, «il viscere più nobile»<sup>175</sup> e le sue ferite sono insanabili poiché «non si rimarginano mai perché sono in un certo senso attive, sono ferite vive, come quelle da cui sgorga costantemente una goccia di sangue che ne impedisce la cicatrizzazione»<sup>176</sup>. L'immagine della goccia di sangue che scivola lentamente ma costantemente presenta una certa simmetria con la goccia di luce, confermando, ancora una volta che la condivisione del bacino semantico di luce e acqua. La goccia, inoltre, è immagine di sensualità estrema che fa pensare a quella goccia sottratta allo sposo del Cantico dei Cantici:

Nunca nos hemos arrastrado, Ara mi hermana sin ser filósofa – en apariencia tan sólo este su no ser – a los pies de un hombre. Lo dejamos sin saberlo quizás conscientemente para hacerlo a los pies del

Non abbiamo mai strisciato ai piedi di un uomo, io e mia sorella Ara, lei senza essere una filosofa (solo in apparenza questo suo “non essere”). Ci abbiamo rinunciato senza saperlo, forse consapevolmente, per farlo ai

<sup>173</sup> «inexorabilmente que la sangre, de algún modo, entre en vención y una de sus funciones, la máxima, es ser el vehículo del alimento entre todos, el oxígeno traído a ella por la respiración, función primaria de la vida, de toda la vida» *ibidem; ibidem*.

<sup>174</sup> «como el vino embriaga. Es bebida, consumida, transfundida. Es metáfora en suma de comunión, de un culto dionisiaco, de embriaguez vital, en el que se tranfunde una vida divina a quien la bebe; metáfora de una sed infinita, una sed por esencia inextinguible» María Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, p. 63; *Verso un sapere dell'anima*, p. 47.

<sup>175</sup> «víscera más noble» *ivi*, p. 65; *ivi* p. 49.

<sup>176</sup> «no se cierran jamás porque tienen un cierto carácter activo, son heridas vivas, como heridas, de las que mana constantemente una gota de sangre que impide su cicatrización» *ivi*, p. 64; *ivi* p. 48.

Único, y para derramarle sólo a él la gota de perfume que le feminidad secretamente hace lentísimamente para que se derrame en el instante preciso.

piedi dell'Unico, e per spargere la goccia di profumo che la femminilità secretamente produce lentísimamente affinché venga versata nel momento preciso.<sup>177</sup>

Il rimando all'immagine della donna che piange ai piedi del Maestro, lavandoli con le proprie lacrime e asciugandoli con i propri capelli è vista un atto d'amore, consapevole, verso l'Unico.

La goccia non è solo lacrima, acqua, luce ma anche sangue che si raccoglie nel calice, immagine del Sacro Graal, da cui tutti devono bere ma che, in uno dei deliri riportati da Zambrano, è un calice offerto che non trova innamorati o ebbri: «nessuno lo vuole bere e allora si sparge e nasce la confusione: non so se è il mio; il mio, il mio calice. Ma possiedo io un qualche calice, mio per me, di me? Non sarà uno, uno per tutti, dal quale per me cade una sola goccia, una goccia soltanto che non passa, una goccia di eternità?»<sup>178</sup>. La goccia dell'eterno, la goccia che disseta, che non si arresta. La scrittura balzubiente di Zambrano ben imita lo scavo della goccia che leviga il calice entro cui è raccolta. Così come la goccia di sangue che leviga il corpo di Antigone quando lo sguardo del dio sconosciuto si posa sulla sua nuca:

sólo una vez sentí en su centro tu mirada como un cuchillo fino, como un cuchillito de oro deslizando por el canal de mi espalda. Recuerdo que me adelanté en dos pasos, y la curva de mi nuca se hizo blanca, y cobró tanta forma – sí, yo la vi – como de las de esas mujeres de las estatuas. Mi sangre descendió y fui también una flor y un cordero, como esos que os entregan coronados de rosas, y una guirnalda comenzó a acariciar mi cuello, resbalando como una sierpiente de agua sobre mi pecho; me incliné sobre el suelo y arranqué unas flores azules, de ese color tan dulce y violento, y, al levantarme, ya tus ojos habían cesado de hundirse en el secreto de mi nuca. Y me parecía que no tenía cuerpo, que me

solo una volta ho sentito nel suo centro il tuo sguardo come un coltello fino, come un coltellino d'oro che strisciava giù per il solco della mia schiena, ricordo che avanzai di due passi e la curva della mia nuca si fece bianca e prese tanta forma, sì, io l'ho vista, come quella di quelle donne delle statue. Il mio sangue scese, e fui anche un fiore, e un agnello come questi che vi consegnano coronati di rose, e una ghirlanda cominciò ad accarezzarmi il collo scivolando come un serpente d'acqua sul mio petto; mi curvai a terra e strappai dei fiori azzurri, di quel colore così dolce e violento, e quando mi alzai già i tuoi occhi avevano smesso di affondare nel segreto della mia nuca. E mi sembrò di non avere corpo, di perdermi in

---

<sup>177</sup> Carta n. 21: *La Pièce 17 de octubre* [1974] in María Zambrano, *Cartas da La Pièce (correspondencia con Agustín Andreu)*, pp. 106-107; *Lettera n. 21: La Pièce, 17 ottobre 1974*, in *Lettere da La Pièce*, p. 133.

<sup>178</sup> «nadie lo quiere beber y entonces se derrama y viene la confusión: no sé si es el mío; el mío, mi cáliz. ¿Pero tengo yo algún cáliz, mío para mí, de mí? ¿No será uno, uno para todos, del que me cae una sola gota, una gota sólo que no pasa, una gota de eternidad?» in María Zambrano, *Delirio y destino*, p. 316; *Delirio e destino*, pp. 301-302.



hundía en un frío sun nombre y me encogía. un freddo senza nome, e mi feci piccola.<sup>179</sup>

Sangue e acqua strisciano come un serpente sulla schiena di Antigone e lei, come agnello sacrificale o come il fiore che offre la sua virginea bellezza, sente il sangue scivolargli addosso. Lei come una statua, come vittima di un sacrificio dolce e violento simboleggiato dal colore dei fiori: un azzurro struggente come lo è il suo sangue azzurro pallido. La specularità tra il fiore reciso e il sangue torna più volte nella scrittura di Zambrano, il fiore strappato è simbolo di una violenza ma anche di un sacrificio poiché si fa offerta totale e si lascia cogliere. Ad Antigone corrispondono, scrive Simons a Zambrano, le cose che sono δεινά – come dice il Coro della tragedia sofoclea – fanno riferimento a un destino terribile perché tale è l'azione dell'uomo. Δεινός, «intraducibile voce che designa contemporaneamente la meraviglia e il terrore, l'apertura e la minaccia»<sup>180</sup>. Antigone dal sangue azzurro chiede alla notte di offrirgli i suoi fiumi nascosti e le fonti d'acqua.

Così Zambrano ad Andreu nel 1975 – sono gli anni in cui pubblica e scrive *Chiari del bosco, Dell'aurora, I beati, Note di un metodo* – confida di essere «al limite della pazzia» e che la scrittura potrebbe salvarla e anche resistere al disfarsi, allo sciogliersi «come una goccia di cera»<sup>181</sup> o al cancellarsi, al non amarsi. Qui Zambrano – suggerisce in una nota all'edizione delle *Cartas* il suo interlocutore – fa ricorso alle metafore e alle categorie della metafisica di Ibn-'Arabī per raccontare il proprio tormento. Per poi suggerire invece ad Andreu stesso, al fine di placare il tormento che anche lui stava vivendo, di votarsi all'elemento liquido:

tendrías que tener agua, agua para beber continuamente, agua en ti, agua al lado tuyo. Y no sólo de la “fuente que mana y corre”, pues que esa, sí, brota en ti. Agua de fuente remansada, agua que ha manado ya y conserva su virtud, su fuerza, su transparencia, su originaria pureza covertida en alimento. No te digo ya más. Siento, padezco contigo.

dovresti avere acqua, acqua per bere continuamente, acqua in te, acqua al tuo fianco. Non solo della «fonte che fluisce e scorre», poiché essa, sì, sgorga in te. Acqua di una fonte stagnante, acqua che è già sgorgata e che conserva la sua virtù, la sua forza, la sua trasparenza, la sua originaria purezza trasformata in alimento. Non ti dico altro. Sento, patisco con te.<sup>182</sup>

---

<sup>179</sup> *Delirio de Antígona* in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, p. 304; *All'ombra del dio sconosciuto*, p. 89.

<sup>180</sup> «intraducible voz que dice a la vez maravilla y terror abertura y amenaza» María Zambrano, Edison Simons, *Correspondencia*, Fugaz/Ediciones, Madrid 1995, p. 69; *La nostra patria segreta. Lettere e testi*, p. 74.

<sup>181</sup> «el límite de la locura [...] como gota de cera» in *Carta n. 38: 23 enero 75* in María Zambrano, *Cartas de La Pièce (correspondencia con Agustín Andreu)*, p. 187.

<sup>182</sup> *Ibidem; ibidem.*

Acqua come alimento dunque in grado di essere sostentamento per l'anima.

Da un punto di vista protologico nella Bibbia l'acqua è allora parola che dà vita, sancisce il legame tra Dio e il suo popolo, disseta la sete dell'anima; questa valenza nel Nuovo Testamento viene recuperata dal Vangelo giovanneo e nella prospettiva escatologica dell'Apocalisse. Per l'evangelista l'acqua, come il fuoco, simboleggia lo Spirito; ancora segno e simbolo di purificazione ma, nella ripresa del mare come caos primordiale, mostra anche la potenza distruttiva. Un aspetto interessante degli scritti di san Giovanni, a cui fanno riferimento anche le poesie di Virgillito, è l'episodio visionario di Patmos dove non è possibile scorgere alcuna sorgente di luce «perché Dio e l'Agnello sono suo tempio e sua luce (Ap 21, 22-23), mentre invece gli viene mostrato il fiume d'acqua viva (Ap 22, 1-2)», inoltre «nel quarto Vangelo Gesù si identifica con la luce (Gv 8, 12) e, in qualche modo con il tempio, ma non si identifica con l'acqua: essa appartiene, sia come realtà creata che nel suo valore simbolico, alla categoria del dono, fino al dono per eccellenza, lo Spirito»<sup>183</sup>. Il sangue versato dell'agnello, animale simbolo a cui Zambrano affida l'angoscia della sua condizione di esiliato come sacrificio della storia, non solo purifica ma salva. Anche l'acqua ha questa funzione di salvezza ma si compie nella sua trasformazione in sangue, segno – quest'ultimo – non solo dell'Alleanza ma anche del sacrificio estremo e della passione.

Anche il sangue, a sua volta, subisce una metamorfosi, divenendo fuoco e fecondando le acque abissali della creazione. Per questo dalla goccia del costato di Cristo ha inizio la sua discesa infera per poi tornare col vento della resurrezione. Nella liturgia pasquale, quando l'agnello sacrificato alla storia sta per risorgere e il suo ormai è divenuto «bianco sangue del sacrificio; belato, pianto, soffio che si infonde»<sup>184</sup>, i riti sono compiuti nella notte con la benedizione congiunta del fuoco e dell'acqua.

---

<sup>183</sup> *Acqua* in *Nuovo Dizionario di Teologia biblica*, p. 19.

<sup>184</sup> «María Zambrano, *Luoghi della pittura*, p. 96.

### 5.7. «El verbo sumergido = el verbo que viene sobre las aguas»: la circolarità dell'essere

Perché la luce, anima, è nemica  
di quel profondo grembo  
in cui lo spirito torna a se stesso;  
se lo tocca senza pietà l'incalza  
dentro l'abisso  
in cui nel seno del suo Dio si bagna,  
credendosi al sicuro,  
con acqua sotterranea  
che ristagna nel cuore delle tenebre.

(Miguel de Unamuno)

Sebbene il percorso attraverso i testi di Zambrano sia inesauribile, potremmo tentare di tracciare una conclusione ricordando come luce e acqua, fuoco e acqua siano saldamente iscritti nell'ipotesto zambraniano: il suo pensiero aurorale pare nascere proprio nella congiunzione alchemica di questi due elementi. Per tali motivi forse Zambrano sa di non poter appartenere alla terra se non nella discesa infera che fa emergere, dall'acqua e dalla luce oscura dei misteri, l'essenza del λόγος embrionale. Un *verbo sumergido* che viene sopra le acque:

El verbo sumergido en las aguas de la creación increada, a medio crear. Guardada aún viviente. Lo más viviente de todo, lo del todo viviente, imposible de alojarse en la historia. En historia sucesiva, reconocible, narrable.

De imposible captura. Non apresable porque no apresada.<sup>185</sup>

Nell'acqua riposa l'embrione di vita che poi il respiro divino feconderà fino a farlo emergere. In questo istante acqua e fuoco sono in uno congiunti e

el agua misma cuando se alza en la ola afilada y la llama huida. Relumbra fosforescente. La fosforescencia, signo de materia por sí misma luminosa, de la otra materia. La materia primera olvidada por inservible.

[...] Y relumbra porque los ojos no pueden instáneamente acomodarse a su discontinuidad luminosa, y busca la mirada humanamente seguir, unificar, esa luz discontinua, hacerla homogénea. Homogénea y o una. Y el pez, así, dejándose apresarse, y más si se desliza entre aguas que parecen no diferirle en nada, avisa de la unidad más allá, avisa de todo lo no asequible. Y lo primero de la luz no domeñable, no avasallada, con un leve palpar de su hosquedad, que vine del origen.

¿Y las escamas? ¿De qué o por qué? Se las deja o las deja como lluvia de su piel. Y hora sin ellas se le siente de aceite marino, signo de tanta grasa depositada en el mar y en el agua de tan cristalina apariencia y rostro.<sup>186</sup>

<sup>185</sup> Juan in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas*, p. 553.

Per María Zambrano, allora, lo Spirito/fuoco si inabissa nelle acque oscure e primordiali, nel grembo che non è solo un luogo ma è uno spazio in cui l'essere completa la propria nascita, continua a nascere «perché vivere, dev'essere questo: continuare a nascere. Continuare a nascere nell'intimo». Commentando la poesia di Unamuno, che abbiamo riportato in esergo al paragrafo, Zambrano afferma che se «lo spirito torna a se stesso» in effetti è più opportuno affermare che lo spirito «solo allora è veramente se stesso, una sola cosa con l'anima, e s'addentra, si cela nell'abisso della divinità che è grembo, grembo oscuro, e lì beve la verità che fluisce dall'eterno; l'eterna verità che è vita»<sup>187</sup>.

La luce per Zambrano deve essere lavata e la discesa agli inferi le consente di giungere alle fonti primordiali dell'essere, sebbene debba patire l'oscurità. È necessario rinascere «dall'acqua e dal fuoco, il suo elemento opposto»<sup>188</sup>. Zambrano formula persino un'analogia tra il tempo e l'acqua, intuizione che ritroviamo tuttavia in altri testi letterari o filosofici e trova nell'acqua l'elemento più rappresentativo della vita. Ciò non è dovuto alla matrice seminale dell'acqua, ma a un percorso iniziatico attraverso luce e acqua: in quest'ultima Zambrano ravvisa la giocosità e la serietà poiché l'acqua, come la vita, va «verso qualcosa o fuggendo, pur rimanendo la stessa; e se ne potevano vedere i meandri sul fondo, poiché l'acqua non scorreva linearmente, bensì in volute, come una conchiglia: l'acqua è curvilinea, come si vede nelle gocce, e tende a curvarsi, come il cielo»<sup>189</sup>.

L'essere sommerso ha bisogno di insediarsi nell'alveo, ove scorrere purificandosi, come l'acqua nelle cavità della caverne sotterranee per poi trovare i mari dell'aurora. È la notte, lo abbiamo visto, a farsi sorgente da cui sgorga il compimento dell'Aurora come promessa di rinascita: notte come «sorgente che lascia sempre, in chi l'ha gustata, una minima goccia di acqua luminosa, in qualche angolo oscuro della notte del cuore. Notte e fonte che fa sentire che tornerà, ormai per sempre. Ormai dentro l'essere, nell'essere stesso, e non come un suo fenomeno o

---

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> María Zambrano, *La religione poetica di Unamuno in Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, p. 191.

<sup>188</sup> «del agua y del fuego» in *Carta n. 41: Sabado 8 de febrero 75* in María Zambrano, *Cartas de La Pièce (correspondencia con Agustín Andreu)*, p. 177; *Lettera n. 41: Sabato 8 debbraio 1975* in *Lettere da La Pièce*, p. 203.

<sup>189</sup> «iba a algo o huía, pero era la misma y se podían ver los recovecos del fondo, pues el agua corría no en recta, sino dando vueltas, como un caracol, el agua es redonda como se ve en las gotas, y tiende a lo redondo, como el cielo» in María Zambrano, *Delirio y destino*, pp. 43-44; *Delirio e destino*, p. 35.

alterazione»<sup>190</sup>. A nostro avviso, la scelta del lessico da parte di Zambrano conferma allora l'ispirazione mistica sottesa alla sua filosofia. Il verbo "gustare", per esempio, che abbiamo trovato a più riprese, ma anche la notte del cuore, la goccia qui declinata alla semantica della luce.

Attraverso acqua e fuoco Zambrano esplica la propria visione filosofica, compie pertanto un procedimento alchemico, vedendo nella *coincidentia oppositorum* non un annullamento, ma una compresenza di elementi significativi per il suo racconto. Così partendo dalle acque amare della creazione, Zambrano approda alla convinzione che l'acqua, come la luce, si raccolga nell'oscurità per essere fecondata e partorita, lì nei labirinti sotterranei dove si occultano i giacimenti di acqua e luce. Questo processo avviene sempre mantenendo intatta la purezza e la verginità della luce e dell'acqua e a sostegno di tale convinzione, lo abbiamo visto, Zambrano accetta la lezione del pensiero mistico/teologico orientale assimilando la Vergine allo Spirito/Sofia.

Grazie all'azione dell'amore, inteso come apertura al divino, il nuovo essere nasce dopo aver patito l'abbandono nella notte oscura, obbligato ad obbedire al voto di silenzio che custodisce il segreto della luce e dell'acqua. L'acqua è simbolo d'amore fecondante, impulso vitale, ha funzione mediatrice, disseta, trasforma. Le nozze alchemiche sono specchio di quelle originarie dell'acqua e dello Spirito all'inizio della creazione, quando sacro e divino si sfiorano.

Nel commento all'opera poetica di Maria Vittoria Atencia notiamo una specularità tra il pensiero zambrano e quello della poetessa. Anzitutto il riferimento alla Vergine Maria «unica creatura perfetta, salvata dall'origine della creazione»<sup>191</sup> che si fa custode della poesia di Atencia. A Maria di Nazareth è concesso lo *status* di presenza perenne, non deve subire il dolore della trascendenza. Poi Zambrano si addentra nella scrittura poetica di Atencia, rilevandone una similitudine con il proprio percorso filosofico quando parla del cuore, viscere dell'universo, che partorisce una nuova vita. Nel cuore agiscono acqua e luce, acqua e fuoco:

---

<sup>190</sup> «fuente que deja siempre en el que la ha gustado una mínima gota de agua luminosa, en algún rincón oscuro de la noche del corazón. Noche y fuente que hace sentir que volverá, mas ya para siempre» *De la aurora*, p. 173; *Dell'aurora*, p. 129.

<sup>191</sup> «única criatura perfecta, salvada desde el origen de la creación» in María Zambrano, *María Victoria Atencia: el reposo de la luz* in *Luoghi della poesia*, p. 574; *Maria Vittoria Atencia: il riposo della luce* in *ivi*, p. 575. Il saggio è stato pubblicato con il titolo *El reposo de la luz* in María Victoria Atencia, *Trances de nuestra Señora*, Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1997, pp. 7-8.

No sólo el agua, tan propia de la fecundidad, sino el fuego, se hace aquí presente: como gloria, como lo que es. Una hoguera arrasa, destruye. Y, si no, da gloria. El fuego no tiene más que esos dos extremos: o arrasar o glorificar. [...]

Y aun el fuego en la sangre la enciende, pero la enciende hacia adentro, hacia su corazón invulnerable. El silencio mismo de los meses de espera, de los larguísimo días que [...] se hacen en el adviento, toman en esta poesía un carácter desvelador, una revelación interior, una ascesis, un irse haciendo por revelación intangible.

La luz se torna en alimento, en aliento propio, de acuerdo [...] con el alimento que será aquel que va a traer al mundo, al cosmos oscuro, cuando la tiniebla reinaba.

Non soltanto l'acqua, così tipica della fecondità, ma il fuoco, si rende qui presente: come gloria, come ciò che è. Il fuoco distrugge, devasta. E, altrimenti, dà gloria. Il fuoco non ha altro che questi due estremi: distruggere o glorificare. [...]

Ed anche il fuoco fa ribollire il sangue, ma lo fa ribollire all'interno, verso il suo cuore invulnerable. Lo stesso silenzio dei mesi di attesa, dei giorni lunghissimi che [...] si vivono nell'avvento, assumono [...] un carattere vigilante, una rivelazione interiore, un'ascesi, un andarsi facendo per rivelazione intangibile.

La luce torna ad essere alimento, respiro proprio – in accordo – [...] con quell'alimento che genera il mondo, il cosmo oscuro, quando regnavano le tenebre.<sup>192</sup>

Luce e acqua allora sono alimenti necessari per la rinascita dell'essere, possiedono la virtù fecondatrice. Se il fuoco può adempiere alla distruzione o alla glorificazione, la luce genera il mondo. L'acqua, invece, che non ha forma, si fa mezzo attraverso cui guardare le cose non con la vista ma con l'udito. Un'acqua che

è lì, così pura che di essa può dirsi soltanto questo: è acqua senza altre proprietà di quelle che le appartengono per il suo stesso essere, senza accidenti e senza qualifiche. Non è il mare che è più ch acqua, un'entità in se stessa; né un fiume del quale si vede che scorre o ristagna, che si arresta o precipita, che scorre sul letto soffice o tra le pietre, neppure una sorgente: acqua. Acqua...che è acqua e che serve. L'acqua, e nient'altro.<sup>193</sup>

La fenomenologia dell'acqua si attesta sui caratteri che abbiamo visto nel corso di questo capitolo: il carattere servile, la libertà della forma, la costanza e la trasparenza. A conclusione della nostra disamina sulla presenza del simbolo acquatico nelle opere di María Zambrano si rende opportuna la lettura del commento che Zambrano fa su un personaggio fondamentale dell'opera di Galdós, Nina. Zambrano si occupa della figura di questo personaggio femminile nel libro *La Spagna di Galdós. La vita umana salvata dalla Storia*, scritto durante un lunghissimo

---

<sup>192</sup> Ivi, p. 576; ivi, p. 577.

<sup>193</sup> María Zambrano, *La España de Galdós*, Ediciones Endymion, Madrid 1989, p. 104; trad. it di Laura Mariateresa Durante, a cura e con introduzione di Annarosa Buttarelli, *La Spagna di Galdós. La vita umana salvata dalla Storia*, Marietti, Genova-Milano 2006, p. 77

lasso di tempo, tra il 1936 – quando si instaurò il regime franchista in Spagna con il conseguente esilio di alcuni intellettuali tra cui Zambrano – e il 1984 quando finalmente Zambrano decide di tornare in patria. L'opera appare interessante sotto molteplici punti di vista, anzitutto perché attraversa la storia di Spagna attraverso la lente dell'opera di un autore tutt'altro che conosciuto, Benito Pérez Galdós, in quanto affascinata dai personaggi dei suoi scritti. Zambrano vedeva la sua letteratura «segnata dall'immensità dell'oceano e dal silenzio irresistibile, piuttosto amorfo, da cui sorgono quasi spontaneamente i grandi personaggi che non sempre sono quelli di prima fila»<sup>194</sup>.

Nina, che è in realtà la Benina del romanzo *Misericordia*, è un personaggio simile alla nutrice di Antigone, Anna. Entrambe serve, entrambe legate all'acqua. Si tratta, scrive Buttarelli nell'introduzione, di un «discorso che rasenta l'intuizione mistica, sia nel nostro autore sia nella nostra filosofa: l'acqua è ciò che rende fluida l'interiorità e il pensiero»<sup>195</sup>.

Zambrano è dunque affascinata da Nina, per il suo carattere prettamente fluido, per il suo essere serva e mendicante, responsabile del proprio destino anche se è consapevole di non aver commesso alcun crimine. Non soffre della cecità di Edipo né compie un percorso simile a Don Chisciotte. Conosce il futuro e il passato contemporaneamente e diviene mendicante – immagine che ci rimanda ai versi di Emily Dickinson – con una mano schiusa verso l'ignoto. Nina è muta, nella penombra – come del resto lo è Galdós – patisce la storia, ha una padrona, rischia di essere ferita e si lascia ferire. Ha il compito, estremo, di far vedere la realtà della vita alla propria padrona, rivelandone la verità. Eppure, osserva Zambrano, non giustifica la propria verità, preparandosi a patire l'inferno con la sua padrona:

si trovava sul punto di attraversare il suo inferno sul bordo in cui si svanisce e ciò che è appena accaduto resta lontano, come portato dall'acqua, gettato indietro da un'acqua senza violenza in cui se ne vanno le cose, gli avvenimenti, la storia, e resta solo quel che non può essere portato via da nulla, da nulla trascinato, quel che un giorno se ne andrà a sua volta come l'acqua.<sup>196</sup>

Anche Nina, come Antigone, discende agli inferi. Come Diotima è creatura d'acqua. Qui Zambrano fa di nuovo riferimento alla filosofia di Talete,

---

<sup>194</sup> María Zambrano, *Un dono dell'oceano: Benito Pérez Galdós in Le parole del ritorno*, p. 146.

<sup>195</sup> Annarosa Buttarelli, *Introduzione a La Spagna di Galdós*, p. XIV.

<sup>196</sup> Ivi, p. 75.

distanziandosene, poiché se è pur vero che tutte le cose sono acqua, questo postulato non va oltre, non può in quanto l'acqua, essendo incorporea, non può costituirsi come principio, è piuttosto «transito costante, nascita perenne». Attratta dalla terra, ha il compito di riempirla e di farla risvegliare poiché «l'acqua è la serva»<sup>197</sup>. Questa affermazione ci serve per consolidare l'ipotesi di una connessione tra l'acqua e la luce poiché entrambe sono dono e offerta e in particolar modo l'acqua, essendo fonte e serva, è legata non solo alla figura di Cristo che è vera acqua di vita e servo poiché si offre in sacrificio per lavare via le colpe, il sacrificio della Storia per eccellenza, ma vediamo anche un nesso, avvalorato da Zambrano stessa nel suo carteggio con Andreu, tra l'acqua e la Vergine poiché quest'ultima è la serva, l'ancella del Signore. Fonte, grembo originario, spirito e umile serva. L'acqua, abbiamo detto, non ha forma ma Zambrano più volte ribadisce la possibilità per essa di curvarsi, insinuarsi, modellarsi, imprimendosi. Lascia traccia di sé:

la sua impronta e anche la ferita che apre. Simile a un coltello, apre la ferita in quel che c'è di più morto, come se essa stessa fosse nata da una ferita divina sempre aperta. Il filo dell'acqua, il filo che viene da lontano. Scorre attraverso ogni cosa e si indovina che, alla fine, può non attaccarsi a nulla. È sottomessa alla necessità perché ne ha assoluto bisogno, perché non è possibile fare a meno di lei. È la serva.<sup>198</sup>

Come la luce dell'aurora nasce da una ferita, così l'acqua scivola da essa. Se l'acqua non può adempiere alla propria vocazione servile, allora diviene serpe: «anche nel centro del fiume e nel mare si condensa, stanca di scorrere solamente. Abbraccerebbe la terra con i suoi serpenti se nessuno si servisse di lei»<sup>199</sup>. Se non può servire, la sua natura si incattivisce. Torna l'immagine del serpente, della serpe, questa volta legata appunto all'acqua: sappiamo che, a custodia di molti luoghi sacri ove è presente una fonte – ricordiamo di nuovo il tempio di Delfi – oltre ad esserci figure femminili spesso troviamo draghi o serpenti, abitanti del sottosuolo, di tutto ciò che è sotterraneo ma anche di tutto quello che è acquatico. Così la testa di Medusa continuerà ad emergere, con la sua chioma serpentiforme, dalle acque profonde, recando con sé una terribile promessa di bellezza.

Tornando alle opere di Galdós, secondo Zambrano, i suoi personaggi sono in transito e per questo motivo non vediamo quale sarà la loro fine definitiva: sostano

---

<sup>197</sup> Ivi, p. 78.

<sup>198</sup> Ivi, p. 79.

<sup>199</sup> *Ibidem*.



sulla soglia del compimento, fatta eccezione per Fortunata che morirà nel sangue. Qui ci sembra interessante proprio il nesso tra la morte e gli elementi:

Misteri dei tre personaggi nel loro transito: Fortunata, la figlia del popolo di Madrid, se ne va in sangue senza fine. Mordejai, da tanto lontano, dalla notte dei tempi, se ne va nella sua consunzione in fiamma. Nina, da così vicino e a tal punto da nessuno e da ogni luogo, se ne va in acqua, quasi acqua.

Sono transiti della nascita, nella vita-morte che non termina, hanno continuato a nascere sempre perché vissero estinguendo la loro vita: consmando la vita e anticipando, vivificando la morte.<sup>200</sup>

Zambrano è allora interessata alla morte come transito e l'acqua, così legata a Nina, ben si presta a definire tale binomio morte-vita. Come acqua allora Benina vive la sua esistenza quasi sotto mentite spoglie, in forma fantasmatica poiché proprio attraverso tale sembianza, Nina riesce a mantenersi in vita. Benina di cui non si sa niente, che sembra non possedere storia, Nina che desidera solo servire, dalle sue mani zampilla l'acqua pura, viva, vivificante.

In definitiva, questo lungo percorso intorno alle due più importanti immagini presenti nelle opere di María Zambrano ha consentito di formulare l'idea di una *coniunctio mystica* di luce e acqua che inquadra la necessità della *deductio ad inferos* per *des-nascer*, per nascere del tutto dopo l'attraversamento della notte oscura ma assume anche il compito di far emergere della parola. Zambrano stessa descrive all'amica Reyna Rivas la potenza delle acque:

si vede che quelle acque, quelle della vita originaria e primordiale, quella che porta alla vita totale, ti hanno avvolto. E non ti lasceranno mai più, perché non ti lasceranno mai andar via, Reyna: bisogna continuare a nascere in esse, da esse, ancora più a lungo. E attraverso di esse, dalla luce che si genera da esse e che si trasforma in chiarezza. Quella che ti avvolge e ti visita senza rompere quell'oscurità che io chiamo sacra.<sup>201</sup>

Dall'acqua allora si genera la luce trasformandosi in chiarezza che avvolge, senza voluttà di distruzione, la sacra oscurità. È dunque necessario interiorizzare luce e acqua, raccoglierle in sé e, infine, sigillarle fino all'estrema unione.

---

<sup>200</sup> Ivi, p. 81.

<sup>201</sup> María Zambrano, Reyna Rivas, *Dalla mia notte oscura*, p. 46.



## VOCI PER UN NUOVO LESSICO MISTICO<sup>1</sup>

Non più vedere la sua faccia in questo  
mondo –  
suona lungo – finché leggo il luogo  
dove questo qui – è definito  
solo l'abbecedario – di una vita –  
intonsa – rara – sul più alto scaffale –  
ancora chiusa – a lui – a me –  
Eppure – l'abbecedario mi piace tanto  
che non vorrei – conoscere un libro  
che di quello sia più dolce, più saggio –  
Fossero altri – tanto dotti –  
e a me lasciassero il mio ABC –  
potrebbero tenersi i Cieli –

(Emily Dickinson, *Tutte le poesie*)

Il vaglio critico del *corpus* delle opere delle autrici prese in esame, inteso come una mappa di costellazioni, ha consentito l'elaborazione di un repertorio di immagini ricorrenti che divengono simboli e metafore dell'esperienza visionaria. Figure, diremmo, concordando con Roland Barthes quando, fedele all'etimologia greca di *σχῆμα*, che non rimanda ad alcunché di schematico, suggerisce che tale accezione sia rivolta tutt'al più a un gesto colto nel suo movimento. Prende forma, allora, anche qui, una «topica amorosa»<sup>2</sup>, un lessico che, pur attingendo avidamente al dinamismo dei *τόποι* della letteratura mistica, si sviluppa secondo modalità moderne. Tuttavia notiamo come in alcune autrici tale modernità sia spesso occultata in virtù di una consonanza con il passato, che si intensifica soprattutto quando è più urgente il bisogno di comunicare la propria esperienza.

---

<sup>1</sup> Per i testi originali di Emily Dickinson, si fa riferimento alla seguente edizione: Emily Dickinson, *The Poems*, 3 vols., ed. by Thomas H. Johnson, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1955. Per la traduzione, invece, abbiamo scelto, ove possibile, la traduzione di Rina Sara Virgillito presente nel volume Emily Dickinson, *Le poesie*, traduzione italiana di Rina Sara Virgillito, cura dei testi di Sonia Giorgi, introduzione di Paola Zaccaria, nota di Marisa Bulgheroni, Garzanti, Milano 2002. Per le poesie non tradotte da Sara Virgillito, abbiamo fatto riferimento al volume Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Marisa Bulgheroni, Mondadori "I Meridiani", Milano 1997<sup>1</sup>, 2013. Solo per i testi in prosa abbiamo ritenuto opportuno segnalare il numero di pagina.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Édition du Seuil, Paris 1977; traduzione di Renzo Guidieri, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979<sup>1</sup>, 2001, p. 6.

Il paradigma fondante della scrittura delle autrici scelte come *exempla* del nostro studio è da recuperare in una comune esperienza – sia essa visionaria, epifanica o eremitica – che trova allora espressione stilistica e simbolica in un campionario di voci, immagini e metafore di forte impatto.

Questo repertorio di testi non vuol essere uno schedario citazionale, quanto uno strumento di indagine utile per le ricerche future. Chiunque si approssimi alla lettura di tale antologia, noterà non solo le consonanze con la tradizione ma anche le divergenze, l'innovazione, la rifondazione di un senso che può essere applicato anche ad altre autrici e ad altri autori del Novecento. Tuttavia questi *exempla* non mancano di mettere in luce al loro stesso proporsi la marca di inesauribilità. I testi scelti non sono ripresi soltanto da opere poetiche, ma anche filosofiche e saggistiche proprio per comprendere come il lessico mistico sia un ipotesto essenziale e dia vita a una polifonia di voci nel panorama del Novecento (fatta eccezione per Emily Dickinson che resta tuttavia il grande modello autoriale d'eccellenza e per questo presente nel nostro campionario). Le sinonimie tra più lemmi consentono anche un distinguo tra le varie autrici, nella cui opera talvolta la preferenza per un vocabolo piuttosto che per un altro indica anche la differenza dell'esperienza amorosa nell'incontro con l'Altro. Il persistere di alcune immagini indica il *continuum* con una tradizione o l'intensità della visione o la potenza del momento contemplativo.

Il repertorio mostra anche la predominanza di alcuni lemmi: l'abisso, l'acqua, la luce – nei suoi correlativi di aurora e alba – il fuoco e la fiamma, la notte, il buio, la tenebra, la ferita e il vuoto. Un altro dato rilevante sono le endiadi, gli ossimori che determinano la *coincidentia oppositorum*: abbiamo pertanto buio/luce, buio/fuoco, tenebra/luce, notte/alba e, *per contra*, luce/buio e *luz sombría* (coniato da Zambrano). Inoltre sono numerosi i rimandi alla profondità, esplicita attraverso il pozzo, le viscere, il dentro, le radici, l'abisso, il fondo così come alla concavità dei luoghi chiusi come la cella, la caverna, la crisalide, il calice e la coppa che rimandano al Sacro Graal. Per quanto riguarda invece direttamente l'incontro/scontro con l'Ospite, abbiamo trovato indubbiamente – anche a livello verbale – una copiosa presenza del lemma ferita a cui si uniscono il taglio e la fessura. A questo si lega l'esplosività ardente dell'unione mistica per cui abbiamo il rovente/roseto o il rovetto/ardente. Ad essi si collegano e contrappongono al contempo i lemmi relativi all'elemento dell'acqua che, come abbiamo avuto modo di vedere, ha un ruolo essenziale nella narrazione metamorfica che subisce l'anima al cospetto dell'Altro. Il mare, in

particolare, è frequente in tutte le autrici prese in esame, quale forza atavica che riporta agli abissi ancestrali. Tra i lemmi che esprimono la liquidità, il sangue è simbolo *princeps* dell'unione mistico-erotica e dunque uno dei più frequenti.

Non mancano, tuttavia, i riferimenti agli animali che vanno a comporre un bestiario anch'esso legato alla tradizione: qui abbiamo riportato solo due esempi, l'ape e la serpe. Riteniamo però utile indicare la presenza di blatte, scorpioni, ragni, tigri e pesci che vanno a comporre un bestiario infero e l'importanza della combinazione metamorfica che sussiste tra alfabeto animale e alfabeto femminile, quest'ultimo considerato secondo le tappe dell'estasi.

Siamo dunque di fronte a una «lessicografia della spiritualità», una «mappa dell'interiorità»<sup>3</sup> che ben ritrae la profondità dell'evento mistico, visionario e contemplativo, conducendo il lettore attraverso le *camere chiare* della parola.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Giovanni Pozzi, *L'alfabeto delle sante* in Giovanni Pozzi, Claudio Leonardi (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, p. 32.

<sup>4</sup> Avvertenza: i lemmi sono disposti in ordine alfabetico per agevolare la lettura.

## ABISSO

Millenni prima della nostra nascita  
fu tracciata la strada  
che noi crediamo di tracciare.

Sulla mappa  
delle prestabilite migrazioni  
ci sospinge ignari  
la lunga memoria dei morti.

Così la giovane rondine  
ubbidisce al richiamo  
d'altri cieli che ancora non vide,  
libera solo di tendere l'ala  
sopra mari e deserti  
in uno sforzo intollerabile  
o di trovare una mèta precoce  
nel tuffo a piombo, nell'abisso.

(*La strada* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

Io pongo un improvviso abisso  
tra due cespugli vicini. Distendo  
un cieco velo sopra sopra il mare,  
così che più non sai dove finisca  
e comincino terra e cielo. Riempio  
il silenzio di confusi sciacquì  
e sordi passi e soffocati sospiri.  
Ogni voce (non la comprendi, e di nessuna  
comprendi donde provenga) ti sembra  
di minaccia o lamento. Se un bagliore  
talvolta credi scorgere, è illusione  
e subito dilegua, abbandonandoti  
alla madida ombra, come avviene  
sulle frontiere della febbre: poiché anche là tu m'incontri.  
Ti do una sola certezza:  
che tutto è incerto. Felicità e sventura  
sono ugualmente avvolte nella mia nebbia.  
In quale delle due s'imatterà  
la mano che protendi brancolando?  
Questo ti sia di conforto (o di monito):  
nessuna presa è salda, ed ogni cosa  
perpetuamente in altra si dissolve.  
Ecco il mio vaticinio alla tua sorte  
d'uomo!

Pure il mio seno  
è dolce, ed il mio abbraccio  
è suadente, quando in esso t'invito

a prenderti, ignorando  
io stessa se vi troverai la pace  
o una caduta senza fine.

(*Cimmeria* in Margherita Guidacci, *Il buio e lo splendore*, 1989)

1599

Though the great Waters sleep,  
That they are still the Deep,  
We cannot doubt –  
No Vacillating God  
Ignited this Abode  
To put it out –

(*Though the great Waters sleep* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; *Poesie*, trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

1599

Anche se le Grandi Acque dormono,  
sono sempre l'Abisso  
non ci può esser dubbio –  
nessun Dio vacillante  
infocò questa dimora  
per spegnerla poi alla fine –

340

Is Bliss then, such Abyss,  
I must not put my foot amiss  
For fear I spoil my shoe?

I'd rather suit my foot  
Than save my Boot –  
For yet to buy another Pair  
Is possible,  
At any store –

But Bliss, is sold just once.  
The Patent lost  
None buy it any more –  
Say, Foot, decide the point –  
The Lady cross, or not?  
Verdict for Boot!

(*Is Bliss then, such Abyss* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it. di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

340

Tale abisso è l'ebbrezza che non devo  
mettere il piede in fallo, per paura  
di sciupar la mia scarpa?

Preferisco il mio piede assecondare  
che salvare le scarpe –  
perché comprarne un altro paio  
io posso –  
al negozio che voglio –

l'ebbrezza invece una volta soltanto  
si vende – perduto il brevetto,  
non la si compra più.  
Dunque, mio piede, a te la decisione!  
La signora attraversa, oppure no?  
Verdetto per la scarpa!

Amato –  
sali con me  
    altissimo  
    nell'abisso  
    capovolto  
    di luce  
le foglie tremano  
    azzurre  
nel meriggio  
    c'è sera  
    se non  
altro inizio

(*Amato sali con me* in Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani*, 2015)

Dissigilla i miei  
    sette e sette labbra  
spalanca le voragini  
    della morte  
    non si dura senza te  
    sei  
dentro tutte le possibili  
    e  
    impossibili aperture  
di gioia e di realtà dolorosa,  
    disserrati tu  
sepolto nell'anima  
    nell'abisso  
    rivérsati della luce, dell'intima  
    forza che  
    prepotente  
    t'implora e ti tiene

(*Dissigilla* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

Tiende la belleza a la esfericidad. La mirada que la recoge quiere abacarla toda al mismo tiempo, porque es una, manifestación sensible de la unidad, supuesto de la inteligencia del que tan fácilmente al quedarse prendida de «esto» o de «aquello» y de su relación, sobre todo de su relación, se desprende. [...] No se presenta al modo del ser de Parménides, o de lo que se cree que es ese ser. Se abre como una flor que deja ver su cáliz, su centro iluminado que luego resulta ser el centro que comunica con

Tende, la bellezza, alla sfericità. Lo sguardo che la raccoglie vuole abbracciarla tutta nello stesso tempo, perché è una, manifestazione sensibile dell'unità, un presupposto dell'intelligenza da cui questa, col restare presa da "questo" o da "quello" e dalla loro relazione soprattutto dalla loro relazione, tanto facilmente si disgiunge. [...] Non si presenta alla maniera dell'essere di Parmenide, o di ciò che si crede che quest'essere sia. Si apre come un fiore che lascia vedere il suo calice, il suo centro



el abismo. El abismo que se abre en la flor, en esa sola flor que se alza en el prado, que se alza apenas abierta enteramente. Apenas, como distancia que invita a ser mirada, a asomarse a ese su cáliz violáceo, blanco a veces. Y quien se asoma al cáliz de esta flor una, la sola flor, arriesga ser raptado. Riesgo que se cumple en la Coré de los sacros misterios. La muchacha, la inocente que mira en el cáliz de la flor que se alza apenas, al par del abismo y que es su reclamo, su apertura. Y no sería necesario – diciéndolo con perdón del sacro mito eleusino – que apareciera el carro del dios de los ínferos. El solo abismo que en el centro de la belleza, unidad que procede del uno, se abre, bastaría para abismarse.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, pp. 165-166)

illuminato che poi risulta essere il centro che comunica con l'abisso. L'abisso aprentesi nel fiore, in quell'unico fiore che si solleva nel prato, si solleva a malapena aperto interamente. A malapena, come lontananza che invita ad essere guardata a affacciarsi a quel suo calice violaceo, bianco a volte. E chi si affaccia sul calice di questo fiore unico, l'unico fiore, corre il rischio di essere rapito. Rischio che si fa realtà con la Kore dei sacri misteri. La fanciulla, l'innocente che guarda nel calice del fiore che si erge a malapena, in una con l'abisso di cui è l'appello, l'apertura. Per inabissarsi, allora, non sarebbe necessaria con licenza del sacro mito eleusino l'apparizione del carro del dio degli inferi. Basterebbe l'unico abisso che nel centro della bellezza, unità che procede dall'uno, si apre.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 59)

L'anima mia grida  
dal profondo delle tue viscere –  
l'abisso invoca l'abisso,  
la terra il cielo si cercano  
Non abbandonare la via,  
anche se nubi in vortice  
impiastrano la luna –  
ma è luce sempre, l'impervia  
sommozzatrice della morte

(*Abyssus abyssum invocat* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, 1991)

\* \* \*

## ACQUA

Se riesco a tenere  
il capo fermo sul cuscino,  
a poco a poco cresce un muro intorno  
e mi protegge.  
Ma se appena mi agito,  
tutto è rimescolato.  
Il mondo è un'acqua dondolante  
dove calano lunghi riflessi, senza fondo.  
Uccelli insonni si lamentano  
nel cavo dei miei occhi.  
Non vi è più nessun tetto,  
hanno tirato via anche il cielo:  
sono nuda ed esposta come un verme  
all'assalto  
d'incomprensibili Furie.

*(Insonnia in Margherita Guidacci, Neurosuite, 1970)*

### I

Diventeremo acqua anche noi  
quando saremo stanchi  
di sentir l'acqua rotolare monotona  
sui corpi sulle anime.

Saremo lievissimi e liberi  
passeremo dovunque vogliamo,  
ci stenderemo scintillanti  
sotto altre onde, del cielo.

Irraggiungibili a tutti,  
perfino alla pietà  
di quelli che ci piangono.

Superato l'esame supremo:  
una stella che come uno scandaglio  
senza ostacolo affondi la sua immagine  
fino alle radici del mare  
attraverso quell'esile contorno  
dove fu un tempo il nostro cuore.

### II

Le donne degli annegati  
contemplano il mare  
spiandovi riflessi  
tracciando linee azzurre

quasi volti (i capelli  
sono foglie stremate  
tra ricami marini  
serpentelli di luce).  
Anche le linee del cuore  
si spezzano ondulate  
in una rete di riflessi azzurri.  
Non imprigiona nessuno  
questa rete, voi dite.  
Pure non ingannatevi  
se vi è soltanto acqua:  
quest'acqua siamo noi,  
distrutti, resi leggeri,  
che trabocchiamo dappertutto.

*(Variazioni su un tema d'acqua in Margherita Guidacci, Neurosuite, 1970)*

L'acqua si lamenta:  
Ho sete! Ho sete!  
Sono bruciata  
da una fetida melma,  
dal verderame degli acidi.  
Sono soffocata  
dai pesci morti e gonfi.  
Grossi aculei di ferro  
rugginoso mi pungono  
la tenera gola.  
Una sorda febbre  
mi divora.  
Datemi, vi prego,  
un goccio... di che?

Di che? Questo è il problema  
davvero insolubile!  
E a noi chi potrà dar da bere  
se anche l'acqua ha sete?

*(L'acqua si lamenta in Margherita Guidacci, Il vuoto e le forme, 1977)*

Seduta sulla riva dell'Ellesponto  
guardo le onde fluire e rifluire  
tra Grecia ed Asia. Le guardo da secoli,  
ormai celata agli uomini. Il mio volto  
si confonde alle rupi, ma l'ambigua  
luce dell'alba o della sera vi traccia  
a volte quasi un sorriso: poiché io vidi  
simili a quelle onde le schiere di Serse  
venire contro i lidi greci a morirvi  
cercando fama e trovando ignominia,  
vidi spezzarsi come si spezza l'onda

la potenza del re! Per l'opposto cammino  
io vidi Alessandro allontanarsi  
come un vento fulgente, a suscitare  
tutti i riflessi d'Asia.

Ma il destino  
di Persiani e di Greci appena strinse  
un attimo del mare, e quelle onde  
che prima furono (e sono, e saranno)  
nel loro moto effimero ed eterno  
hanno ignorato vinti e vincitori,  
null'altro sanno fuorché il proprio andare  
senza posa tra lidi alterni. Il loro  
canto non è peana né epicedio  
mentre rendono al cielo quei bagliori  
per cui l'Efesio pensò che del fuoco  
fosse il mare la prima metamorfosi,  
e se ne avviva il mio volto di pietra  
nell'arcano sorriso.

*(Ellespontica in Margherita Guidacci, Il buio e lo splendore, 1989)*

Amore, oggi il tuo nome  
al mio labbro è sfuggito  
come al piede l'ultimo gradino...

Ora è sparsa l'acqua della vita  
e tutta la lunga scala  
è da ricominciare.

T'ho barattato, amore, con parole.

Buio miele che odori  
dentro i diafani vasi  
sotto mille e seicento anni di lava –

ti riconoscerò dall'immortale  
silenzio.

*(Amore, oggi il tuo nome in Cristina Campo, La Tigre Assenza, 1991)*

## I

Medita l'acqua, dubita fra i vetri...  
ma s'è smarrita in mezzo agli scaffali  
da ieri un'ape. E tra gli asciugati alari  
fragile brilla un'azalea da ieri.

*(Quartine brevi in Cristina Campo, La Tigre Assenza, 1991)*

el agua [...] en la ciudad de Segovia se conduce de una singular manera, dándose a ver y a sentir como agente de vida y de orden; vida y orden en sí misma.

Agua que corre y también agua que destila, agua que se conduce como agua análogamente a como la luz en su claridad vibrante de justeza – una justeza que vibra –.

(*Un lugar de la palabra: Segovia* in María Zambrano, *España, sueño y verdad*, 1965<sup>1</sup>, 2002, p. 243)

l'acqua [...] nella città di Segovia si comporta in modo singolare, facendosi vedere e sentire come agente di vita e di ordine; vita e ordine in se stessa.

Acqua che scorre e anche acqua che stilla, acqua che si comporta come acqua analogamente a quanto fa la luce nel suo chiarore vibrante di esattezza – un'esattezza che vibra –.

(*Un luogo della parola: Segovia* in María Zambrano, *Spagna, sogno e verità*, 2007, p. 231)

En aquellas peñas hay concavidades colmadas, en ciertas épocas del año, de un agua de lluvia; y siempre albergan una gota al menos, que parece ser nacida de allí mismo, de las entrañas de la roca que, al fin, dieron a la luz esa su ofrenda de supremo sacrificio.

(*Un lugar de la palabra: Segovia* in María Zambrano, *España, sueño y verdad*, 1965<sup>1</sup>, 2002, pp. 244-245)

In quelle rocce ci sono cavità che, in certi momenti dell'anno, si colmano di acqua piovana; e contengono sempre almeno una goccia, che sembra essere nata proprio da lì, dalle viscere della roccia che, alla fine, diedero alla luce quella loro offerta di supremo sacrificio.

(*Un luogo della parola: Segovia* in María Zambrano, *Spagna, sogno e verità*, 2007, pp. 232-233)

Si, Niña, así estabas siempre pegada al agua y luego con el cantarillo, siempre a vueltas con el agua como si fueras del agua y no de la tierra; del agua, del aire. Y luego te volvías callada y apenas se te veía; desaparecías como si te metieras por una rendijilla entre las piedras, aquellas tan blancas, tan lavaditas, cómo te gustaba. Se veía que tú, por delgada que fueses, no podías escurrirte entre aquellas piedras, pero sucedía así. Y por la arena blanca también te escurrías y luego se te volvía a ver, y venías oscura, negruzca, gris, yo qué sé. Yo no sé nada. Pero te veía, te he ido viendo siempre sin descanso. Te metías entre los juncos de la acequia, te encaramabas al borde del cantarillo...

(María Zambrano, *La tumba de Antígona*, 1967<sup>1</sup>, 2015, p. 193)

Sì, bambina, stavi sempre appiccicata all'acqua e poi con la brocchetta, sempre alle prese con l'acqua come se all'acqua tu appartenessi, non alla terra; all'acqua, all'aria. Poi ti riazzevavi e quasi non ti si vedeva più; sparivi, come se ti fossi cacciata in una fessurina tra le pietre, di quelle così bianche, così pulitine, che ti piacevano tanto. Era chiaro che tu, per quanto magra, non potevi intrufolarti tra quelle pietre; però è così che andava. E anche sulla sabbia bianca, sgattaiolavi via, e quando poi riapparivi ti presentavi tutta scura, nerastra, grigia, che so. Niente, so, io. Però ti vedevo, ti ho sempre vista, senza un attimo di riposo. Ti intrufolavi tra le canne del ruscello, ti arrampicavi sull'orlo della brocchetta...

(María Zambrano, *La tomba di Antígona*, 1995<sup>1</sup>, 2001, p. 86)

El agua ensimismada  
¿piena o sueña?  
El árbol que se inclina buscando sus raíces,  
el horizonte,  
ese fuego intocado,  
¿se piensan o se sueñan?  
El mármol fue ave alguna vez;  
el oro, llama;  
el cristal, aire o lágrima.  
¿Lloran su perdido aliento?  
¿Acaso son memoria de sí mismos  
y detenidos se contemplan ya para siempre?  
Si tú te miras, ¿qué queda?

(María Zambrano, *El agua ensimismada*)

El agua en la noche de San Juan ha de ser consumida en el instante antes de que salga el sol, al alba, por la muchacha virgen que siente su impar condición, amenazada en virtud de su solo poder: el rostro lavado en la mañana de San Juan de una muchacha ha de ser de una. [...] La mañana de San Juan se nos aparece así como un lugar señalado por un alborear, en virtud del rocío, o de algo, emanado de la Aurora, que da una canción que no se puede enseñar, sino seguirla sin más.

(María Zambrano, *De la Aurora*, 1986<sup>1</sup>, 2004, pp. 95-96)

Nella notte di San Giovanni l'acqua deve essere consumata nell'istante che precede il sorgere del sole, all'alba, dalla giovane vergine che sente la sua condizione senza eguali minacciata in virtù del suo solo potere: deve essere di una bellezza singolare quel volto di fanciulla lavato al mattino di San Giovanni, anche se di per sé lei non è bella [...]. La mattina di San Giovanni ci appare, dunque, come luogo segnato dall'albeggiare, in virtù della rugiada o di qualche altra cosa emanata comunque dall'Aurora, e che produce una canzone che non può essere insegnata, ma solo, semplicemente, seguita.

(María Zambrano, *Dell'aurora*, 2000<sup>1</sup>, 2006, pp. 68-69)

Disuelve, disuelve... “Solve et coagula” es el lema alquímico. Y el *gran disolvente* es tu más inviolable secreto. Mas para nosotros no lo es. Agua y fuego al par. ¿Qué es? Es Espíritu, rayo de pensamiento que “rescata y levanta al Logos (en griego) de sus desvanecimientos”

(María Zambrano, *Cartas de La Pièce* (correspondencia con Agustín Andreu), 2002, p. 251)

Dissolve, dissolve... “Solve et coagula” è il motto alchemico. E il grande solvente è il tuo segreto più inviolabile. Ma per noi non lo è. Acqua e fuoco allo stesso tempo. Che cos'è? È Spirito, raggio di pensiero che “salva e innalza il Logos dalle sue sparizioni”

(María Zambrano, *Lettere da La Pièce*. *Corrispondenza con Agustín Andreu*, vol. 2, 2016, p. 75)

Y se recae una y otra vez en las entrañas para probar de nuevo la privación del espacio-tiempo. Después las aguas se desbordan, se abren los ríos y las aguas, entre celestes e infernales, nos llevan. Las aguas: cielo-infierno.

Aquel que conoce ha sido depositado sobre las aguas. Moisés, Cristo, venido también de las aguas. «El espíritu flotaba sobre las aguas», y el espíritu forzosamente desciende al infierno acompañado de la luz, siendo luz misma. Y al que sucede sentir estas aguas acabará viendo las cosas bajo el agua, en ella: vivas. El agua cielo-infierno es la vida. Y sólo sobre ella, y ya sin vida, al borde anticipado de los mundos, se conoce.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 255)

E si ricade più volte nelle viscere per provare di nuovo la privazione dello spazio-tempo. Poi le acque debordano, i fiumi straripano e le acque, tra celesti e infernali, ci trascinano. Le acque: cielo-inferno.

Colui che conosce è stato deposto sulle acque. Mosè, Cristo venuto anch'egli dalle acque. “Lo spirito galleggiava sulle acque”, e lo spirito, essendo pura luce, non può non scendere all'inferno accompagnato dalla luce. E colui al quale capita di sentire queste acque finirà per vedere le cose sotto l'acqua, dentro di essa: vive. L'acqua cielo-inferno è la vita. E solo sopra di essa, e ormai senza vita, sull'orlo avanzato dei mondi, si conosce.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p.144)

Puede el agua disolverlo todo, puede reabsorberlo, puede volver a nacer, puede estar sucia o limpia, puede limpiarse a sí misma tanto o más que el fuego, que, cuando se reenciende, es el mismo fuego; pero, cuando el agua se purifica ella misma, no es la misma agua, ha abido como una acción invisible, directamente venida de la fundación del mundo, que nació, según nos dicen, del espíritu que reposaba sobre las aguas. Y ahora a las aguas, visibles o invisibles, a las del mar también y a las de los ríos, no se les deja un segundo, para que el espíritu que las alienta, que las vivifica, que las hace aguas vivientes y no un elemento simplemente amenazador, extienda su armonía.

(María Zambrano, *Las palabras del regreso*, 1995<sup>1</sup>, 2009, pp. 174-175)

L'acqua può dissolvere e riassorbire tutto, può rigenerarsi, può essere sporca o pura, può purificarsi come e più del fuoco, che, quando si riaccende, è sempre lo stesso fuoco; ma quando l'acqua si purifica non è più la stessa acqua, c'è stata una sorta di azione invisibile, proveniente direttamente dalla fondazione del mondo che, a quanto ci dicono, nacque dallo spirito che aleggiava sulle Acque. E oggi non si concede neanche un secondo alle acque, visibili o invisibili, del mare come dei fiumi perché lo spirito che le anima, che le vivifica, che le rende acque viventi e non elemento meramente minaccioso, diffonda la propria armonia.

(María Zambrano, *Le parole del ritorno*, 2003, pp. 121-122)

Rade voci –  
è l'ora  
di ricominciare  
il muro è  
schiantato  
ormai -  
foglie  
nuove  
hanno sgombrato  
i rami  
con passi ma  
rotti schianti di rami  
senza inizio

(*Rade voci* in Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani*, 1995-1996)

Volente o nolente  
ripercorri il cammino  
forte  
dolente  
macero di lacrime e vomito  
Non dormono le acque nel  
fondo  
la canoa si svincola  
lesta  
nel gettito delle correnti  
Non puoi  
non vuoi insolcarti



nel vortice tremendo  
devi guardare esplorare  
scostare  
i cardini pesanti  
sino  
al rombo dell'Etna  
trionfante

(*Volente o dolente* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, 1991)

L'acqua batte  
lungo il lunghissimo lido  
la fronda delle conchiglie,  
l'ultimo abbaglio  
si liquefà nelle pupille è  
l'alba, la seconda  
luce il mattino  
delle negate disperazioni  
l'abisso delle stelle bendate  
nel congiungersi degli arcani.  
Dalla rena ci fissa  
per milioni e milioni di impercettibili  
sterili viventi specchi  
l'unico aspetto

(*Alba* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, 1984)

\*\*\*

## ALABASTRO

216

Safe in their Alabaster Chambers –  
Untouched by Morning  
And untouched by Noon –  
Sleep the meek members of the Resurrection –  
Rafters of satin,  
And Roof of stone.

Light laughs the breeze  
In her Castle above them –  
Babbles the Bee in a stolid Ear,  
Pipe the Sweet Birds in ignorant cadence –  
Ah, what sagacity perished here!

(*Safe in their Alabaster Chambers* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Massimo Bacigalupo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

216

Sicuri nelle stanze di alabastro,  
dove l'alba e il meriggio non li sfiorano,  
dormono i miti membri della Resurrezione  
sotto travi di raso, con un tetto di pietra.

Lieve ride la brezza, di sopra, nel suo  
castello,  
parlotta l'ape a stolidi orecchie,  
gli uccellini cinguettano cadenze ignoranti:  
Ahi che sagacia è spenta qui!

se transformó en un canto al agua, ya que lo esencial de las manos de Nina, como se ve en la edición de *La Gaya Ciencia*, es que están en el agua, tal como aparecen en unos dibujos de Ramón Gaya, en que de las manos de Nina chorrea el agua. Nina lavaba. Y el agua pasa, el agua lava, el agua purifica, el agua chorrea. También es verdad que el agua inunda; pero sólo inunda cuando se empantana.

(María Zambrano, *A modo de autobiografía* (1989) ora in *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas*, p. 722)

si trasformò in un canto all'acqua, perché l'aspetto essenziale delle mani di Nina appare in alcuni disegni di Ramon Gaya per l'edizione della *Gaya Ciencia*, in cui dalle mani di Nina zampilla l'acqua; Nina lavava. E l'acqua scorre, l'acqua lava, l'acqua purifica, zampilla; l'acqua inonda anche, è vero, però inonda quando si impantana.

(María Zambrano, *Quasi un'autobiografia*, 1997, p. 130)

porque a la fecundidad no he renunciado. Me gustaba y me atraía lo fecundo y lo puro al par; así que cuando supe que mi nombre, María, es el nombre de las aguas amargas, de las aguas primeras de la creación sobre las que el Espíritu Santo reposa antes de que exista ninguna cosa, entonces me entró una profunda alegría por sentirme participada, aunque mi nombre me lo señalaba ya, en esa condición de la pureza y la fecundidad, y también ¡ay! de la amargura.

(María Zambrano, *A modo de autobiografía* (1989) ora in *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas*, 2014, p. 718)

non avendo rinnegato la fecondità, mi piaceva, mi attraeva quello che era insieme fecondo e puro, cosicché quando seppi da mia madre che María è il nome delle acque amare, delle acque originarie della creazione su cui riposava lo Spirito Santo quando ancora nessuna cosa esisteva, mi colse un'allegria profonda per il fatto di sentirmi partecipe – come il mio nome mi indicava – di quella condizione di purezza e fecondità, e anche, ahimè, di amarezza.

(María Zambrano, *Quasi un'autobiografia*, 1997, p. 127)

\*\*\*

## ALBA

La scialba luce dietro le persiane  
è un costato di scheletro.  
(Fuori ci spia morte?)

Altre pallide strie

hanno invaso la stanza  
e vi fingono sbarre  
(la gabbia della nostra prigionia)  
o gradini (la scala di Giacobbe  
di una fuga impossibile).

Incerti emblemi a noi proposti invano.  
Il gesto d'una suora  
che passando spalanca la finestra  
li annulla nella bianca cecità  
che di colpo si stende alle pareti.

(*Alba in ospedale* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

La collina a stento si distingue  
le trame sono quasi  
di nulla e pende  
pericoloso l'attimo alla bocca  
avida. Reggi  
alto il torcetto  
non lasciare l'ultima  
forma fuggiasca e le divine  
membra del buio che tu temi  
ti rivolgano  
dolce il saluto

(*Crepuscolo* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, 1984)

155

The Murmur of a Bee  
A Witchcraft – yieldeth me –  
If any ask me why –  
'Twere easier to die –  
Than all.

The Red upon the Hill  
Taketh away my will –  
If anybody sneer –  
Take care – for God is here –  
That's all.

The Breaking of the Day  
Addeth to me Degree –  
If any ask me how –  
Artist – who drew me so –  
Must tell!

(*The Murmur of a Bee* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

155

Il mormorio d'un'ape  
ha una magia per me.  
Se mi chiedi perché,  
più facile è morire  
che dirlo.

Il rosso sopra il colle  
vince ogni mio volere.  
Se alcuno mi deride,  
stia attento perché Dio  
è qui – ecco tutto.

Lo spuntare dell'alba  
mi accresce nobiltà;  
se mi chiedi in qual modo,  
solo l'artista che così mi fece  
può dirlo!

197

Morning – is the place for Dew –  
Corn – is made at Noon –  
After dinner light – for flowers –  
Dukes – for Setting Sun!

(*Morning – is the place for Dew* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

197

Il mattino è la stanza  
della rugiada – a mezzogiorno il grano –  
dopo pranzo la luce – per i fiori –  
ciliegie “duca” – al tramonto!

347

When Night is almost done –  
And Sunrise glows so near  
That we can touch the Spaces –  
It's time smooth the Hair –

And get the Dimples ready –  
And wonder we could care  
For that old – faded Midnight –  
That frightened – but an Hour –

(*When Night is almost done* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

347

Quando la notte è prossima alla fine –  
e sale l'alba, ormai così vicina  
che possiamo toccare gli spazi –  
ecco è tempo i capelli di lisciare –

preparare alle guance le fossette –  
e stupirsi d'aver dato importanza  
a quella vecchia mezzanotte – un'ora  
di già svanita – che ci spaventò –

Albeggiando ti disintegri  
(allatta al caffè del Pantheon  
la giovane madre)  
e nulla nulla nulla  
ti può sotterrare  
nella memoria necrofila,  
nel cavo che ti alleva  
ogni attimo infante  
nuovo  
nell'utero della  
bara  
che non ti contiene

(*Caffè del Pantheon* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

\*\*\*

## AMANTE

Vorrei annientarti – ma  
nell'attimo irrompi  
    dilaghi – o forse  
imponi soltanto  
la parvenza delle tue ceneri  
    mentre sempre  
    senza intervallo  
    colmi  
l'occulto rameggio  
    che non implora  
tregua

(*Vorrei* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, 1984)

Amanti  
    assolati  
    senza pace  
nella lucida tramontana  
    Amanti  
    senza  
il QUI – più felici,  
    forse –  
    mandate gioie  
    trasmigrazione  
ricommistione dei  
corpi e delle anime -  
    oh amarsi  
qui averci sfiorarsi -  
    un istante  
la scossa che torce il  
    tuo corpo - diverso –  
    unico – tuo  
    di te che sei tutto.

(*Amanti assoluti* in Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani*, 2015)

\*\*\*

## AMORE

498

I envy Seas, whereon He rides –  
I envy Spokes of Wheels  
Of Chariots, that Him convey –  
I envy Speechless Hills

That gaze upon His journey –  
How easy All can see  
What is denied utterly  
As Heaven – unto me!

I envy Nests of Sparrows –  
That dot His distant Eaves –  
The wealthy Fly, upon His Pane –  
The happy – happy Leaves –

That just abroad His Window  
Have Summer's leave to play  
The Ear Rings of Pizarro  
Could not obtain for me –

I envy Light – that wakes Him –  
And Bells – that boldly ring  
To tell Him it is Noon, abroad –  
Myself – be Noon to Him –

Yet interdict – my Blossom –  
And abrogate – my Bee –  
Lest Noon in Everlasting Night –  
Drop Gabriel – and Me –

*(I envy Seas, whereon He rides in Emily Dickinson, Poesie, trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)*

498

Invidio i mari solcati da lui –  
i raggi delle ruote  
che lo portano – i colli

che spiano muti il suo passare –  
è così facile a tutti guardare  
quel che per me è proibito – come  
il Paradiso

Invidio i nidi dei passeri –  
che macchiano le sue gronde lontane –  
la mosca sazia ai suoi vetri –  
quelle foglie beate –

che l'estate  
lascia giocargli alla finestra – neanche  
le gioie del Perù  
potrebbero pagarmi tanto –

Invidio la luce –  
che lo desta, lo scampanio battente  
che altrove lo avverte “è mezzodi” –  
il mezzodi – lo fossi io per lui –

Ma mi si vieti il fiore  
L'ape – si annienti –  
che in una notte smisurata –  
il lampo del mezzodi  
non precipiti Gabriele – e me –

\*\*\*

## AMATO

103

I have a King, who does not speak –  
So – wondering – thro' the hours meek  
I trudge the day away –  
Half glad when it is night, and sleep,  
If, haply, thro' a dream to peep  
In parlors, shut by day.

And if I do – when morning comes –

103

Ho un re che non parla –  
così – sognando – lungo le ore calme,  
nel giorno io mi trascino –  
quasi contenta se di notte il sonno  
mi regala furtiva una visione  
di salotti vietati dalla luce.

E quando accade – al mattino mi sembra

582

It is as if a hundred drums  
Did round my pillow roll,  
And shouts fill all my Childish sky,  
And Bells keep saying "Victory"  
From steeples in my soul!

And if I do – the little Bird  
Within the Orchard, is not heard  
And I omit to pray  
"Father, thy will be done" today  
For my will goes the other way,  
And it were perjury!

(*I have a King, who does not speak* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

625

'Twas a long Parting – but the time  
For Interview – had Come –  
Before the Judgment Seat of God –  
The last – and second time

These Fleshless Lovers met –  
A Heaven in a Gaze –  
A Heaven of Heavens – the Privilege  
Of one another's Eyes –

No Lifetime set – on Them –  
Appareled as the new  
Unborn – except They had beheld –  
Born infinite – now –

Was Bridal – e'er like This?<sup>545</sup>ty  
A paradise – the Host –  
And Cherubim – and Seraphim –  
The unobtrusive Guest –

(*'Twas a long Parting – but the time* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

che rullino d'intorno al mio guanciale  
cento tamburi e il mio cielo di bimba  
si riempia di grida – e le campane  
rintocchino gloriose di "vittoria"  
dai campanili dell'anima mia!

Se non accade – non si sente il canto  
dell'uccellino dal frutteto, ed io  
tralascio di pregare  
"Padre, sia fatta la tua volontà"  
perché troppo diversa oggi è la mia,  
e pregare sarebbe spergiurare!

625

Fu molto lunga la separazione,  
ma venne l'ora dell'incontro:  
davanti al trono di Dio giudicante  
per la seconda e per l'ultima volta

questi amanti incorporei s'incontrarono  
col cielo nello sguardo,  
cielo dei cieli a ognuno il privilegio  
di contemplar gli occhi dell'altro.

Spazio di vita non era fissato  
per loro, erano adorni come i nuovi  
bimbi non ancor nati, ma avevano esperienza  
ed ora rinascevano all'eterno.

Vi furon mai sponsali come questi?  
Un paradiso li ospitava,  
i cherubini e i serafini furono  
i silenziosi invitati.

\*\*\*

## ANGELI

94

Angels, in the early morning  
May be seen the Dews among,  
Stooping – plucking – smiling – flying –  
Do the Buds to them belong?  
Angels, when the sun hottest  
May be seen the sands among,  
Stooping – plucking – sighing – flying –  
Parched the flowers they bear along.

(*Angels, in the early morning* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

94

Angeli vedi nella prima luce  
tra la rugiada curvarsi,  
cogliere e volar via con un sorriso;  
crescon per loro i fiori?  
Angeli vedi quando il sole infuria  
tra le sabbie roventi,  
cogliere e volar via con un sospiro:  
ed i fiori avvizziti con sé portano.

256

If I'm lost – now –  
That I was found –  
Shall still my transport be –  
That once – on me – those Jasper Gates  
Blazed open – suddenly –  
  
That in my awkward – gazing – face –  
The Angels – softly peered –  
And touched me with their fleeces,  
Almost as if they cared –  
I'm banished – now –you know it –  
How foreign that can me –  
You'll know – Sir – when the Savior's face  
Turn so – away from you –

(*If I'm lost – now* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

256

Ora sono perduta, ma un tempo fui trovata  
e quanto sarà ancora la mia estasi:  
davanti a me le porte di diaspro  
si spalancano un tempo, improvvisamente,  
  
sul mio volto stupito e imbarazzato  
gli angeli piano posaron lo sguardo  
e mi sfioraron con le loro ali  
quasi mi amassero.  
Ora sono scacciata – e tu lo sai!  
Quanto i senta in esilio  
Anche tu lo saprai quando il volto di Dio  
si volgerà così da te -

\*\*\*



## ANIMA

Davanti a te mia anima è aperta  
come un atlante: puoi seguire con un dito  
dal monte al mare azzurre vene di fiumi,  
numerare città,  
traversare deserti.

Ma dai miei fiumi nessuna piena di minaccia,  
le mie città non ti assordano con il loro clamore,  
il mio deserto non è la tua solitudine.  
E dunque cosa conosci?

Se prendi la penna, puoi chiudere in un cerchio esattissimo  
un piccolo luogo montano, dire: «Qui fu la battaglia,  
queste sono le sue silenziose Termopili.»  
Ma tu non sentisti la morte distruggere la mia parte regale,  
né salisti furtivo  
col mio intimo Efialte per un tortuoso sentiero.  
E dunque cosa conosci?

*(Atlante in Margherita Guidacci, Neurosuite, 1970)*

Svuotati d'anima,  
spinti dal vento esterno,  
gesticolando all'impazzata,  
correndo in gigantesche falcate senza mèta,  
scavalcando le nuvole  
e ritrovandoci sempre legati  
al medesimo punto  
senza avanzare d'un sol passo –  
come perfettamente  
il bucato disteso ad asciugare  
ci rispecchia e deride!

*(Svuotati d'anima in Margherita Guidacci, Neurosuite, 1970)*

Più vero del tuo volto è il suo riflesso  
nell'acqua: poiché tu lo vedi  
attraverso le onde che tremule vi passano  
continuamente sopra e dove tremulo  
anch'esso si scompone e torna, uguale e diverso,  
a ricomporsi, rendendo visibile  
così il fluire in cui sei sempre immerso,  
ma che soltanto in questo specchio puoi distinguere.  
Un'altra verità ti dice l'acqua:  
le tue mani, che tanti oggetti sfiorano  
e lasciano cadere, sono fatte

per stringere la luce...  
Ed una terza: solo ciò ch'è limpido  
contiene intatta la visione.

Ricorda  
queste tre cose e non avrai bisogno  
di cercare il mio antro (che pure è porta di saggezza)  
e respirar gli acri vapori che salgono  
da crepe oscure della terra. Il fiume  
è il mio dono migliore, e chi è più puro  
meglio vi attingerà – sia che la voce  
della sorgente segreta ti chiami  
dove il pendio dirupato si ammanta  
d'un gran viluppo verde, sia che a valle  
tu lo raggiunga, là dove la danza  
di roccia in roccia ebbe ormai fine, e placido,  
come di antiche memorie, diventa  
il mormorio dell'acqua, e tuttavia  
al cielo che l'accende  
essa risponde ancora con barbagli  
più vivaci dell'infanzia del mondo.

(*Tiburtina* in Margherita Guidacci, *Il buio e lo splendore*, 1989)

315

He fumbles at your Soul  
As Players at the Keys  
Before they drop full Music on –  
He stuns you by degrees –  
Prepares your brittle substance  
For the Etherial Blow  
By fainter Hammers – further heard –  
Then nearer – Then so slow  
Your Breath has time to straighten –  
Your Brain – to bubble Cool –  
Deals – One – imperial – Thunderbolt –  
That scalps your naked Soul –

When Winds take Forests in their Paws –  
The Universe – is still -

(*He fumbles at your Soul* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

El alma se mueve por sí misma, va a solas, y  
va y vuelve sin ser notada, y también  
siéndolo.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>,  
2014, p. 143)

315

Lui ti tenta l'anima come  
il musicista le corde  
finché tutta riversino la musica –  
pian piano ti stordisce –  
prepara la tua natura fragile  
all'etereo colpo  
con martelli più fiochi – uditi lontano –  
poi più prossimi – poi così lenti  
che il tuo respiro ha tempo di rifarsi –  
il cervello – di bulicare appena –  
piomba – imperiale – unica – la folgore –  
che scalpia la tua anima nuda –

Quando azzampano i venti le foreste –  
l'Universo – si ferma -

L'anima, però, ha un movimento suo  
proprio, procede per conto suo e va e viene  
senza essere notata, o anche essendolo.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 35)

Devota come ramo  
curvato da molte nevi  
allegra come falò  
per colline d'oblio,

su acutissime làmine  
in bianca maglia d'ortiche,  
ti insegnerò, mia anima,  
questo passo d'addio...

(*Devota come ramo* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

\*\*\*

## APE

676

Least Bee that brew –  
A Honey's Weight  
The Summer multiply –  
Content Her smallest fraction help  
The Amber Quantity –

676

La più piccola ape che distilla  
una coppa di miele  
moltiplica l'estate –  
nel suo piccolo lieta di arricchire  
la quantità dell'ambra –

(*Least Bee that brew* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

214

I taste a liquor never brewed –  
From Tankards scooped of pearl –  
Not all the Vats upon the Rhine  
Yield such an Alcohol!

214

Da calici scavati nella perla –  
assaporo un liquore mai gustato –  
tutti i tini del Reno non distillano  
un alcool come questo!

Inebriate of Air – am I –  
And Debauchee of Dew –  
Reeling- thro endless summer days-  
From inns of Molten Blue –

Ebbra d'aria –  
ubriaca di rugiada –  
vaneggio da taverne di blu fuso  
lungo giorni d'estate senza fine –

When "landlords" turn the drunken Bee  
Out of the Foxglove's door –  
When Butterflies – renounce their "drams" –  
I shall but drink the more!

L'ape ubriaca caceranno gli osti  
via dalla porta della digitale –  
le farfalle dovranno rinunciare  
ai loro sorsi – ed io berrò di più!

Till Seraphs swing their snowy Hats –  
And Saints – to windows run –  
To see the little Tippler  
Learning against the – Sun -

E i candidi capello o serafini  
sventoleranno – e i santi alle finestre  
correranno a vedere la bambina  
ubriaca riversa contro il sole –

(*I taste a liquor never brewed* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

\*\*\*

## ASSENTE

Tu, Assente che bisogna amare...  
termine che ci sfuggi e che c'insegni  
come ombra d'uccello sul sentiero:  
io non ti voglio più cercare.

Vibrerò senza quasi mirare la mia freccia,  
se la corda del cuore non sia tesa:  
il maestro d'arco zen così m'insegna  
che da tremila anni Ti vede.

(*Il maestro d'arco* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

[...] Il faut être dans un désert.  
Car celui qu'il faut aimer est absent.  
[...] Mais celui qui met sa vie en Dieu lui-même, celui-là ne la perdra jamais.  
[...] Rien de ce qui existe n'est absolument digne d'amour.  
Il faut donc aimer ce qui n'existe pas.  
Mais cet objet d'amour qui n'existe pas n'est pas une fiction.  
[...] L'âme tout entière ne soit que bien.  
[...] Ainsi ceux qui possèdent le privilège de la contemplation mystique, ayant fait l'expérience de la miséricorde de Dieu, *supposent* que, Dieu étant miséricorde, le monde créé est œuvre de miséricorde. Mais quant à constater cette miséricorde directement dans la nature, il faut se rendre aveugle, sourd, sans pitié pour croire qu'on le peut.  
[...] La mystique est la seule source de la vertu d'humanité.  
[...] Les faveurs de Dieu aux êtres capables de contemplation.  
[...] La beauté du monde. Le quatrième témoignage est l'absence complète de miséricorde ici-bas.  
[...] Aimer avec la partie de l'âme qui est située de l'autre côté du rideau, car la partie de l'âme qui est perceptible à la conscience ne peut pas aimer le néant, elle en a horreur. Si elle croit l'aimer, ce qu'elle aime est autre chose que le néant.  
[...] C'est quand nous avons besoin jusqu'au fond des entrailles d'un bruit qui veuille dire quelque chose, quand nous crions pour obtenir une réponse et qu'elle ne nous est

[...] Bisogna essere in un deserto.  
Perché colui che dobbiamo amare è assente.  
[...] Ma chi rimette la sua vita in Dio stesso, non la perderà mai.  
[...] Nulla di ciò che esiste è assolutamente degno di amore.  
Bisogna quindi amare ciò che non esiste.  
Ma questo oggetto d'amore che non esiste non è una finzione.  
[...] L'anima intera sia soltanto bene.  
[...] Così coloro che possiedono il privilegio della contemplazione mistica avendo fatta l'esperienza della misericordia di Dio, *suppongono* che, Iddio essendo misericordioso, il mondo creato sia opera di misericordia. Ma in quanto a costatare questa misericordia direttamente nella natura, bisogna farsi ciechi, sordi, spietati, per credere che sia possibile.  
[...] La mistica è sola fonte della virtù dell'umanità.  
[...] I doni di Dio agli esseri capaci di contemplazione.  
[...] La bellezza del mondo. E la quarta prova è la completa assenza, quaggiù, di misericordia.  
[...] Amare con la parte dell'anima che è situata dall'altra parte dello schermo perché la parte dell'anima che è percettibile alla coscienza non può amare il nulla, e ne ha, anzi, orrore. Se crede amarlo, ciò che essa ama è altro.  
[...] Quando abbiamo bisogno fino in fondo alle viscere di un rumore che voglia dire qualcosa; quando gridiamo per ottenere una risposta ed essa non ci è concessa; allora noi

pas accordée, c'est là que nous touchons le silence de Dieu. sperimentiamo il silenzio di Dio.

(*Celui qu'il faut aimer est absent* in Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, 1947<sup>1</sup>, 2014, pp. 196, 198, 200, 202)

(*Colui che dobbiamo amare è assente* in Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, 1951<sup>1</sup>, 2014, pp. 197, 199, 201, 203)

\*\*\*

## ASSENZA

860

Absence disembodies – so does Death  
Hiding individuals from the Earth  
Superstition helps, as well as love –  
Tenderness decreases as we prove –

(*Absence disembodies – so does Death* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

860

L'Assenza disincarna – così la Morte  
che nasconde alla terra le persone  
la Superstizione giova – anche  
l'amore –  
la tenerezza cede nella prova –

338

I know that He exist.  
Somewhere – in Silence –  
He has hid his rare life  
From our gross eyes.

'Tis an instant's play.  
'Tis a fond Ambush –  
Just to make Bliss  
Earn her own surprise!  
But – should the play  
Prove piercing earnest –  
Should the glee – glaze –  
In Death's – stiff –stare –

Would not the fun  
Look too expensive!  
Would not the jest –  
Have crawled too far!

(*I know that He exist* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

338

So che Egli esiste.  
Da qualche parte la sua rara vita  
in silenzio ha sottratto  
ai nostri occhi volgari.

È il gioco di un istante.  
È un agguato d'amore –  
giusto perché la gioia  
guadagni la sorpresa che le spetta!  
Ma se il gioco dovesse rivelarsi  
ferocemente vero –  
il giubilo invetrarsi all'improvviso  
rigido nello sguardo della Morte –

non sarebbe un po' troppo  
costoso lo spettacolo?  
Non sarebbe lo scherzo scivolato  
troppo oltre i suoi limiti?

\*\*\*

## AURORA

Fu un giorno con due aurore e con cinque tramonti:  
sette crepuscoli, dunque, ma forse molti di più,  
non li saprei contare, ognuno cominciava  
con una lieve trafittura e finiva  
in una lunga incosciente stanchezza.  
Bella notte, dolce notte, mormoravo,  
vorrei che tu venissi e restassi, e mai più fossi spaccata  
da questo rosso enorme yo-yo che mi sale e scende nel  
[sangue.

*(Fu un giorno in Margherita Guidacci, Il vuoto e le forme, 1977)*

Abbiamo passato molti fiumi.  
Alcuni avevano ponti rischiosi.  
Altri, guadi taglienti di sassi  
e di acque gelate.

Noi passavamo quietamente sospinti  
come foglie dal vento.  
Solo i morti restavano indietro,  
col capo riverso.

Un segno d'acqua in noi è rimasto  
e niente lo cancella:  
improvviso fluire che dal mondo ci estrania.

La fenice del sole muore ogni giorno e rinasce.  
L'acqua distende le sue ali e non le chiude mai più.

Nostri vicini sono il vinco, il salice,  
l'erba umida e umile che striscia verso i fossi.  
Ha riempito le prode e i nostri occhi:  
perché noi, gli inventori delle lacrime,  
tutte ormai ce le siamo dovute bere.

*(Requiem d'acqua in Margherita Guidacci, Il vuoto e le forme, 1977)*

Se conosco il fondo dell'acqua?  
Certo che lo conosco!  
Ho scostato erbe viscide, tagliato canne.  
Mi sono curvata, ho guardato, ascoltato.

Ho visto insetti di lunghe zampe remigare  
ed uccelli abbassarsi su di loro, fulminei.  
Ho udito i lievi tonfi che nulla sembra produrre,  
un «ah», un sospiro, come se il tempo stesso

cercasse di sgretolarsi sul fondo.

E so che tutti i sentieri conducono all'acqua –  
i visibili come gli occulti.  
Tutti i luoghi, tutte le ore  
si protendono sull'orlo dell'acqua.

Se conosco il fondo dell'acqua?  
La mia immagine sta su quel fondo  
e non la smuoverete di là,  
anche se vi provate ad afferrarla con le canne,  
a batterla col remo.

V'illudete di vedermi altrove!  
Quante volte ho riso di nascosto  
come d'un gioco ben riuscito  
mentre il mio amabile «doppio»  
s'intratteneva con ospiti e amici  
ed in realtà ero sempre inginocchiata  
su un'umida riva  
scomponendo l'ovale del mio volto sommerso  
con le cresse delle mie dita inquiete.

Due metà sconosciute dell'anima  
si venivano incontro attraverso l'acqua.

*(Il fondo dell'acqua in Margherita Guidacci, Il vuoto e le forme, 1977)*

1335

Let me not mar that perfect Dream  
By an Auroral stain  
But so adjust my daily Night  
That it will come again.

Not when we know, the Power accosts –  
The Garment of Surprise  
Was all our timid Mother wore  
At Home – in Paradise.

*(Let me not mar the perfect Dream in Emily Dickinson, Poems, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)*

1577

Morning is due to all –  
To some – to Night –  
To an imperial few –  
The Auroral light.

*(Morning is due to all in Emily Dickinson, The Poems, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)*

1335

Ch'io non rovini quel sogno perfetto  
Macchiandolo d'aurora,  
ma adatti la mia notte d'ogni giorno  
sicché mi torni ancora.

Non quando noi si sa, la Potenza s'accosta –  
l'abito di stupore  
è tutto quanto vestiva la nostra  
timida madre, a casa – in Paradiso.

1577

A tutti spetta il mattino –  
la notte – a pochi –  
a una imperiale minoranza –  
luce d'Aurora.

13

Sleep is supposed to be  
By souls of sanity  
The shutting of the eye

Sleep is the station grand  
Down wh', on either hand  
The hosts of witness stand!

Morn is supposed to be  
By people of degree  
The breaking of the Day.

Morning has not occurred!

That shall Aurora be –  
East of Eternity –  
One with the banner gay –  
One in the red array –  
*That* is the break of Day!

(*Sleep is supposed to be* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

13

Gli spiriti normali  
ritengono che il sonno  
sia solo un chiuder gli occhi.

Il sonno è la frontiera  
solenne che, ai due lati,  
ha schiere di testimoni!

La mattina è creduta  
da persone autorevoli  
lo spuntare del giorno.

Ma la mattina non è sorta ancora!

Quella sarà l'aurora  
in un Oriente eterno;  
una col gaio vessillo –  
una col rosso manto –  
spunterà *allora* il giorno!

461

A Wife – a Daybreak I shall be –  
Sunrise – Hast thou a Flag for me?  
At Midnight, I am yet a Maid,  
How short it takes to make it Bride –  
Then – Midnight, I have passed from thee  
Unto the East, and Victory –

Midnight – Good Night! I hear them call,  
The Angels bustle in the Hall –  
Softly my Future climbs the Stair,  
I fumble at my Childhood's prayer  
So soon to be a Child no more –  
Eternity, I'm coming – Sir,  
Master – I've seen the face – before!

(*A Wife – a Daybreak I shall be* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

461

Sposa mi troverà il nascente giorno  
Hai tu, Aurora, un vessillo per me?  
A mezzanotte sono ancora una fanciulla  
Ma come rapide si compiono le nozze!  
Allora, o notte, passerò da te  
nell'Est, nella vittoria.

Mezzanotte. “Buonanotte”  
li sento dire.  
Un brusio d'angeli nel vestibolo  
ed il Futuro dolcemente sale  
alla mia stanza. Io mormoro preghiere  
della mia infanzia tra breve remota.  
Eternità, ti raggiungo, Signore:  
Maestro, io già conobbi quel volto!



Il desiato riso  
 sia nel gorgo d'amore  
 dissepolto  
 Si scatenano le catene  
 cresce  
 la luce impara dai tuoi  
 labbri  
 la parola si fa  
 respiro della terra  
 sgretolamento della negritudine  
 alba aurora  
 impaziente primavera

(*Il desiato riso* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

Ella, la Aurora, tímidamente a veces, indecisa tan a menudo, ajena, visible, huidiza, sin ser, Ella a solas, sin ser y sin razón, la sola Aurora, sería la más, cierta garantía del ser, de la vida y la razón.

(María Zambrano, *De la aurora*, 1986<sup>1</sup>, 2004, p. 38)

Lei, l'Aurora, a volta timida, spesso indecisa, lontana, invisibile, fugace, priva di essere; lei sola, priva di essere e di ragione, la pura Aurora, sarebbe la garanzia più sicura dell'essere, della vita, della ragione.

(María Zambrano, *Dell'aurora*, 2000<sup>1</sup>, 2006, p. 18)

La Aurora se aparece distendida, sembrada, como germen cuando irrumpe en la oscuridad, se aparece ante todo al que la espera, o la atisba, como una línea, como una raya que separa; podía ser la línea esa que el geómetra no nos acaba de definir, esa línea que separa dando, creando al par abismo y continuidad.

(María Zambrano, *De la aurora*, 1986<sup>1</sup>, 2004, p. 47)

L'Aurora appare distesa, seminata come un germe che irrompe nell'oscurità. Appare a colui che la attende o la spia, innanzi tutto come una linea, come un confine che divide; quella linea che il geometra non riesce a definirci, linea che separa offrendo, creando insieme abisso e continuità.

(María Zambrano, *Dell'aurora*, 2000<sup>1</sup>, 2006, p. 27)

Es ella, la Aurora, la que huye en cuanto es percibida, la que no quiere tener cuerpo, la que anuncia temblado, eso sí, en otro mundo en que los sentidos se encuentran en un tiempo propio, ya que a los sentidos y a los sentires no se deja, no les ha sido dado el vivir en su propio tiempo.

(María Zambrano, *De la aurora*, 1986<sup>1</sup>, 2004, p. 49)

È lei, l'Aurora, che sfugge nell'istante in cui viene percepita, che si nega ad avere un corpo, che annuncia, tremando, questo sì, un mondo altro, in cui i sensi si trovano in un tempo proprio, poiché ai sensi e ai sentire non è concesso, non è stato dato vivere nel loro tempo proprio.

(María Zambrano, *Dell'aurora*, 2000<sup>1</sup>, 2006, p. 29)

¿Anunciará acaso la Aurora, en su reiterarse, la multiplicidad de los tiempos? Y aun más, de otras auroras habidas o nacientes. ¿Será la Aurora la prenda cuando se ausenta, cuando no aparece, cuando se niega, tal como sucede con el amor que cuando se niega ha de ser a la par prenda y promesa de otros mundos, otros sueños, otros seres de amor y nunca la Nada ni el vacío?

(María Zambrano, *De la aurora*, 1986<sup>1</sup>, 2004, p. 49)

Annuncia forse l'Aurora, nel suo reiterarsi, la molteplicità dei tempi? O piuttosto la molteplicità di altre aurore già state o nascenti? Sarà forse un pegno, l'Aurora quando si assenta, quando non appare, quando si nega, come avviene con l'amore che quando si nega deve essere pegno e promessa di altri mondi, altri sogni, altri esseri d'amore, e mai del Nulla o del vuoto?

(María Zambrano, *Dell'aurora*, 2000<sup>1</sup>, 2006, p. 29)

\*\*\*

## BEATI

Los bienaventurados son seres de silencio, envueltos, retraídos de la palabra. Salvados de la palabra camino van de la palabra única, recibida y dada, sida, camino de ser palabra sola ellos. Envueltos como capullos, irreconocibles, lentos. Mas su lentitud resulta engañosa para quien desde fuera los mira, y todos los miran desde fuera en principio. Es necesario darse cuenta de estos seres sin más, formas, figuras del ser, categorías, pues, del ser en el hombre camino de atravesar la última frontera. Seres de silencio, sufrientes todos, pasivos pero no herméticos.

(María Zambrano, *Los bienaventurados*, 1979<sup>1</sup>, 1991, p. 64)

I beati sono esseri di silenzio, fasciati, ritirati dalla parola. Salvati dalla parola, sulla via vanno della parola unica, ricevuta e data, stata, sulla via di essere loro, parola sola. Fasciati come bozzoli, irriconoscibili, lenti. Ma, per chi li guarda da fuori, e tutti li guardano da fuori, e tutti li guardano da fuori in linea di principio, la loro lentezza risulta ingannevole. È necessario prendere coscienza di questi esseri allo stato puro, forme, figure dell'essere, categorie, dunque, dell'essere nell'uomo sulla via che lo porta ad attraversare l'ultima frontiera. Esseri di silenzio, sofferenti tutti, passivi ma non ermetici.

(María Zambrano, *I beati*, 1990<sup>1</sup>, 2010, p. 60)

\*\*\*

## BUIO

Non abbiamo visto l'ululo  
dei cani né udito  
le vetrate sprigionare azzurri e sangue  
nel buio della cattedrale;  
brancoliamo  
per i vicoli di cenere, nella stanza  
difficile  
senza pareti e volte, senza terrazze  
e balaustrate,

sul più alto della torre di guardia  
sugli acciottolati  
dove il buio rimane e la nebbia  
non alluccica  
la polpa il sugo madido, ma suoni  
di tarantole indemoniate  
le danze degli scheletri, di creature affamate

(*Buio* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, 1984)

419

We grow accustomed to the Dark –  
When Light is put away –  
As when the Neighbor holds the Lamp  
To witness her Goodbye –

A moment – We uncertain step  
For newness of the night –  
Then – fit our Vision to the Dark –  
And meet the Road – erect –

And so of larger – Darknesses –  
Those Evenings of the Brain –  
When not a Moon disclose a sign –  
Or Star – come out – within –

The B[r]avest – grope a little –  
And sometimes hit a Tree  
Directly in the Forehead –  
But as they learn to see –

Either the Darkness alters –  
Or something in the sight  
Adjusts itself to Midnight –  
And Life step almost straight.

(*We grow accustomed to the Dark* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto,  
lungo le notti piovose che io m'accendo  
nel buio delle pupille,  
tu, senza più fanciulla che disperda le voci...

Strade che l'innocenza vuole ignorare e brucia  
di offrire, chiusa e nuda, senza palpebre o labbra!

Poiché dove tu passi è Samarcanda,  
e sciolgono i silenzi tappeti di respiri,  
consumano i grani dell'ansia –

419

Ci abituiamo al buio  
quando la luce è spenta;  
dopo che la vicina ha retto il lume  
che è il testimone del suo addio,

per un momento ci muoviamo incerti  
perché la notte ci rimane nuova,  
ma poi la vista si adatta alla tenebra  
e affrontiamo la strada a testa alta.

Così avviene con tenebre più vaste –  
quelle notti dell'anima  
in cui nessuna luna ci fa segno,  
nessuna stella interiore si mostra.

Anche il più coraggioso prima brancola  
un po', talvolta urta contro un albero,  
ci batte proprio la fronte;  
ma, imparando a vedere,

o si altera la tenebra  
o in qualche modo si abitua la vista  
alla notte profonda,  
e la vita cammina quasi dritta.

e attento: fra pietra e pietra corre un filo di sangue,  
là dove giunge il tuo piede.

(*Ora tu passi lontano* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

\*\*\*

## **BUIO/FUOCO**

Tu buio, buio fuoco!  
Senza scintilla né fiamma.  
Di te non diranno  
Che come rosa fiorisci  
In delicati petali,  
Non diranno che sei una stella  
Per rischiare la notte.

Ti porteranno nelle loro vene,  
Avranno nei loro occhi il tuo nero ardore disperato,  
Saranno la tua esca per esser poi la tua cenere,  
Atterriti si torceranno nei tuoi spasimi,  
Eppure per saziarti venderebbero l'anima,  
Tanto, finché li tenti, li riempi di brama,  
Bui, immortale fuoco!

(*Tu buio, buio fuoco* in Margherita Guidacci, *Paglia e polvere*, 1961)

\*\*\*

## **CALICE**

132

I bring an unaccustomed wine  
To lips long parching  
Next to mine,  
And summon them to drink;

Crackling with fever, they Essay,  
I turn my brimming eyes away,  
And come next hour to look.

The hands still hug the tardy glass –  
The lips I w'd have cooled, alas –  
Are so superfluous Cold –

I w'd as soon attempt to warm  
The bosoms where the frost has lain  
Ages beneath the mould –

132

Accosto un vino raro  
a labbra vicine alle mie  
da lungo tempo assetate,  
così invitandole a bere.

Febbrili s'avvicinano al bicchiere,  
io distolgo i miei occhi traboccanti  
e torno dopo un'ora per vedere.

Il calice che giunse troppo tardi  
le mani ancora stringono – le labbra  
che volli ristorare sono fredde

di un gelo estremo – che io non potrei  
scaldare più del gelo della morte –  
su cuori sotterrati da millenni –

Some other thirsty there may be  
To whom this w'd have pointed me  
Had it remained to speak –

And so I always bear the cup  
If, haply, mine may be the drop  
Some pilgrim thirst to slake –

If, haply, any say to me  
“Unto the little, unto me,”  
When I at last awake.

Altri forse vi sono hanno sete  
che questi ora indicherebbe a me,  
fosse vivo ed in grado di parlare –

Così porto con me sempre la coppa  
se mai dovesse essere mia la goccia  
che lenisca la sete d'un viandante –

se mai qualcuno mi volesse dire:  
“Dona all'ultimo e donerai a me”  
quando alla fine mi risveglierò.

*(I bring an unaccustomed wine in Emily Dickinson, The Poems, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)*

Nell'oro e nell'azzurro  
di questo minimo cosmo  
loculo d'antichissimo colombario,  
gyrum coeli circuisti sola,  
neonata parola  
du kleine, weffenlose Dichterin! Per un'ora  
nei padiglioni del suo Creatore  
gyrum coeli giocando ti fu ridato  
l'anello bianco di San Vitale  
la costellazione sovranamente immota,  
sovranamente ordinata  
intorno al sole del temporale signore  
e del signore spirituale:  
i cento occhi cherubinici non fissi su di te  
ma sugli augusti deserti che dovrai attraversare  
che ti dovranno attraversare.  
Dai cigli sconfinati  
sopra il latteo pallio di Massimiliano  
alla stola color foglia del fanciullo di frange nere  
che, rosa  
– più che neve trasparente rosa –  
lascia tremar sul cero la fiamma come un bacio,  
lascia tremar l'aër, neve leggera,  
e lo sciàmito purpureo sul Calice che non è dato  
durante cinquanta giorni  
nemmeno contemplare...

*(Diario bizantino III in Cristina Campo, La Tigre Assenza, 1991)*

\*\*\*

## CANCELLO

Laggiù di primo ottobre  
la marea delle foglie  
all'angelica notte  
già tratteneva il piede.

Non vedute cadevano  
(là tutto era furtivo),  
lento frusciava rune  
al plenilunio un fico.

Sfilava dal tuo sogno  
un micio le sue cabale,  
veranda incomparabile,  
dolce Capodimondo.

Solo la veemente  
mia ora lacerava  
sul cancello le rose...  
E riversa una statua

forse mordeva – al turbine  
di quel volo – l'autunno,  
origliere di muschio  
...

(*Canzoncina interrotta* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

\*\*\*

## CASTITÀ

46

I keep my pledge.  
I was not called –  
Death did not notice me.  
I bring my Rose.  
I plight again,  
By every sainted Bee –  
By Daisy called from hillside –  
By Bobolink from lane.  
Blossom and I –  
*Her* oath, and mine –  
Will surely come again.

46

Io mantengo il mio voto.  
Non fui chiamata ancora –  
non mi notò la morte.  
Conservò la mia rosa.  
Rinnovo la promessa,  
in nome d'ogni ape consacrata –  
margherita strappata dal pendio –  
bobolo revocato dal sentiero.  
Il fiore ed io –  
è il nostro giuramento –  
ritorneremo qui.

(*I keep my pledge* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Massimo Bacigalupo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

\*\*\*

## CAVERNA

La oscura y cerrada galería, el laberinto, la caverna o la estancia enmurada son símbolos diversos, modulaciones de la situación sin salida; la situación límite en que la vida humana puede encontrarse, ya que la muerte no es más que su cumplimiento, lo que adviene si una apertura salvadora no se manifiesta.

(María Zambrano, *Los bienaventurados*, 1979<sup>1</sup>, 1991, p. 102)

La galleria oscura e chiusa, il labirinto, la caverna o la stanza murata sono simboli diversi, modulazioni della situazione senza uscita; la situazione limite in cui la vita umana può trovarsi, dato che la morte altro non è se non il suo compimento, ciò che sopraggiunge nel caso in cui un'apertura salvatrice non compaia.

(María Zambrano, *I beati*, 1990<sup>1</sup>, 2010, p. 93)

\*\*\*

## CELLA

1594

Immured in Heaven!  
What a Cell!  
Let every Bondage be,  
Thou sweetest of the Universe,  
Like that which ravished thee!

(*Immured in Heaven!* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Massimo Bacigalupo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

1594

Racchiuso in Cielo!  
Quale cella!  
Ogni prigioniero sia,  
o tu dolcissimo dell'universo,  
come quella che ti rapì!

\*\*\*

## CLARO/CLAROS

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar [...]. Es otro reino que un alma habita y guarda. [...] luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese sólo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 121)

Il chiaro del bosco è un centro nel quale non sempre è possibile entrare [...]. È un altro regno che un'anima abita e custodisce. [...] Poi non si incontra nulla, nulla che non sia un luogo intatto che sembra essersi aperto solo in quell'istante e che mai più si darà così. Non bisogna cercarlo. Non bisogna cercare. È la lezione immediata dei chiari del bosco: non bisogna andare a cercarli e nemmeno a cercare nulla da loro.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 11)

Y se recorren también los claros del bosque con una cierta analogía a como se han recorrido las aulas. Como los claros, las aulas son lugares vacíos dispuestos a irse llenando sucesivamente, lugares de la voz donde se va a aprender de oído, lo que resulta ser más inmediato que el aprender por letra escrita, a la que inevitablemente hay que restituir acento y voz para que así sintamos que nos está dirigida.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 126)

E l'attraversamento dei chiari del bosco ricorda anche il modo in cui si sono percorse le aule. Come i chiari, le aule sono spazi vuoti pronti a venirsi riempiendo uno alla volta, spazi della voce nei quali si apprenderà con l'udito, ossia in modo più immediato che dalla parola scritta, alla quale bisogna per forza restituire acento e voce per sentire che ci viene diretta.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 17)

Y así se corre por los claros del bosque análogamente a como se discurre por las aulas, de aula en aula, con avivada atención que por instantes de cae – cierto es – y aun desfallece y abriéndose así un claro en la continuidad del pensamiento que se escucha: la palabra perdida que nunca volverá el sentido de un pensamiento que partó.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 127)

E così si corre per i chiari del bosco analogamente a come si corre per le aule, di aula in aula, con attenzione sempre ravvivata ma che – non c'è dubbio – di quando in quando scema o viene addirittura meno aprendosi così un chiaro nella continuità del pensiero che si ascolta: la parola perduta che non tornerà mai, il senso di un pensiero che partì.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, pp. 17-18)

\*\*\*

## CONCHIGLIA

Non a te appartengo, sebbene nel cavo  
Della tua mano ora riposi, viandante,  
Né alla sabbia da cui mi raccogliesti  
E dove giacqui lungamente, prima  
Che al tuo sguardo si offrissi la mia forma mirabile.  
Io compagna d'agili pesci e d'alghe  
Ebbero vita dal grembo delle libere onde.  
E non odio né oblio ma l'amara tempesta me ne divide.  
Perciò si duole in me l'antica patria e rimormora  
Assiduamente e ne sospira la mia anima marina,  
Mentre tu reggi il mio segreto sulla tua palma  
E stupito vi pieghi il tuo orecchio straniero.

(*La conchiglia* in Margherita Guidacci, *Paglia e polvere*, 1961)

\*\*\*



## COPPA

16

I would distil a cup,  
And bear to all my friends,  
Drinking to her no more astir,  
By beck, or burn, or moor!

(*I would distil a cup* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

16

Vorrei stillare una coppa  
e offrirla a tutti gli amici,  
brindando a lei che non corre più,  
presso rivo, fronte, brughiera!

128

Bring me the sunset in a cup,  
Reckon the morning's flagon's up  
And say how many Dew,  
Tell me how far the morning leaps –  
Tell me what time the weaver sleeps  
Who spun the breadths of blue!

Write me how many notes there be  
In the new Robin's extasy  
Among astonished boughs –  
How many trips the Tortoise makes –  
How may cups the Bee partakes,  
The Debauchee of Dews!

Also, who laid the Rainbow's piers,  
Also, who leads the docile spheres  
By withes of supple blue?  
Whose fingers string the stalactite –  
Who counts the wampum of the night  
To see that none is due?

Who built this little Alban House  
And shut the windows down so close  
My spirit cannot see?  
Who'll let me out some gala day  
With implements to fly away  
Passing Pomposity?

(*Bring me the sunset in a cup* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

128

Portatemi il tramonto in una coppa,  
numerate i flaconi del mattino,  
contate la rugiada:  
ditemi dove il mattino si spinge,  
ditemi quando dorme il tessitore  
che ordì l'azzurra vastità!

Descrivetemi quante son le note  
nell'estasi del nuovo pettirosso  
fra gli attoniti rami;  
quanti viaggi fa la tartaruga,  
e quanti calici deliba l'ape –  
la dissoluta di rugiade!

E chi fece i piloni dell'arcobaleno  
e chi conduce le docili sfere  
con vincastri di tenero azzurro?  
Quali dita intrecciarono stalattiti,  
chi conta i chicchi della notte,  
perché nessuno manchi?

Chi costruì questa casetta argillosa  
e così forte chiuse le finestre  
che il mio spirito nulla può distinguere?  
E chi mi farà uscire qualche giorno di gala,  
con ali per volare  
più belle d'ogni fasto?

O Coppa dei Misteri che bolle e non trabocca,  
come il tuo sangue,  
specchio del tuo Sole!  
o tacere dei canti, polverizzato il cuore!

Cocente, celestiale,  
cadenzato dolore  
che, neonata, giocando dinanzi al tuo Creatore,  
circuisti sola.

(*Diario bizantino III* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

\*\*\*

## CRISALIDE

129

Cocoon above! Cocoon below!  
Stealthy Cocoon, why hide you so  
What all the world suspect?  
An hour, and gay on every tree  
Your secret, perched in extasy  
Defies imprisonment!

An hour in Chrysalis to pass,  
Then gay above receding grass  
A Butterfly to go!  
A moment to interrogate,  
Then wiser than a "Surrogate,"  
The Universe to know!

129

Bozzolo sopra! Bozzolo sotto!  
Furtivo bozzolo, perché nascondi  
ciò che ciascuno sospetta?  
Un'ora, e allegro su tutti gli alberi  
il tuo segreto, in estasi posato,  
sfiderà ogni prigione!

Un'ora in crisalide passare  
poi allegra, alta sull'erba che recede,  
come farfalla andare!  
Un momento per riflettere,  
poi più saggia d'un surrogato  
l'universo conoscere!

(*Cocoon above!* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Massimo Bacigalupo, 1997, 2013)

\*\*\*

## CROGIUOLO

Inestinguibile  
dal crogiuolo liquefatto avendo  
sprigionato il  
rutilante metallo  
congiuri ancora contro  
la difesa debole  
che oramai  
arrendersi vorrebbe  
disfarsi  
dal profondo dell'aria  
ricadere in mille  
e mille  
non più riducibili  
particole d'alba

(*Inestinguibile* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, 1991)

**CUORE**

47

Heart! We will forget him!  
You and I – tonight!  
You may forget the warmth he gave –  
I will forget the light!

When you have done, pray tell me  
That my thoughts may dim  
Haste! Lest while you're lagging  
I remember him!

(*Heart! We will forget him!* in Emily Dickinson, *Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

47

Dimentichiamolo, cuore!  
tu e io – stanotte –  
tu il caldo che ti diede, io  
la luce –

Quando hai finito, dimmelo –  
così i pensieri abbuio –  
svelto – che mentre ti gingilli, non  
mi torni in mente – lui!

Hay que dormirse arriba en la luz.  
Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre, intracorporal de los diversos cuerpos que el hombre terrestre habita: el de la tierra, el del universo, el suyo propio. Allá en «los profundos», en los íferos el corazón vela, se desvela, se reenciende en sí mismo. Arriba, en la luz, el corazón, se abandona, se entrega. Se recoge. Se aduerme al fin ya sin pena. En la luz que acoge donde no se padece violencia alguna, pues que se ha llegado allí, a esa luz, sin forzar ninguna puerta y aun sin abrirla, sin haber atravesado dinteles de luz y de sombra, sin esfuerzo y sin protección.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 149)

Tocca addormentarsi in alto nella luce. Tocca restare svegli in basso nell'oscurità intraterrestre, intracorporale dei diversi corpi che l'uomo terrestre abita: quello della terra, quello dell'universo, il suo proprio. Laggiù nelle "profondità", negli inferi il cuore veglia, non si concede riposo, si riaccende in se stesso. In alto, nella luce, il cuore si abbandona, si concede. Si raccoglie. Si addormenta alla fine senza più pena. Nella luce che accoglie dove non si patisce violenza alcuna perché lì, a quella luce, si è giunti senza forzare alcuna porta e persino senza aprirla, senza avere attraversato soglie di luce e d'ombra, senza sforzo e senza protezione.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 43)

Se tiende a considerar el centro de sí mismo como situado dentro de la propia persona. [...] La virtud del centro es atraer, recoger en torno todo lo que anda disperso. Lo que va unido a que el centro sea siempre inmóvil.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 171)

Si tende a pensare che il centro di se stessi si trovi ben dentro la nostra persona. [...] La proprietà del centro è di attrarre, di raccogliere intorno a sé tutto quanto procede disperso. Il che comporta che esso sia sempre immobile.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 63)

En su ser carnal el corazón tiene huecos, habitaciones abiertas, está dividido para permitir algo que a la humana conciencia no se le aparece como propio de ser centro. [...] motor inmóvil, centro último, supremo, imprime el movimiento a todo el universo y a cada una de sus criaturas o seres, sin perdonar ninguna. Mas no les abre hueco para que entren en ese su girar, dentro de ese su ser. El motor inmóvil no tiene huecos, espacios dentro de sí, no tiene un dentro, eso que ya en tiempos de cristiana filosofía se llama interioridad.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, pp. 175-176)

Nel suo essere carnale il cuore possiede cavità, aperture, si presenta diviso per consentire qualcosa che alla coscienza dell'uomo non appare consono a ciò che è centro. [...] motore immobile, centro ultimo, supremo – imprime il movimento a tutto l'universo e a ciascuna delle sue creature o esseri, senza risparmiarne nessuno; non dischiude invece loro alcuna cavità attraverso cui inserirsi in questo suo muovere, in questo suo modo di essere. Cavità, spazi dentro di sé, il motore immobile non ne possiede; non ha un dentro, propriamente, quello che ormai in epoca di filosofia cristiana si chiama interiorità.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 67)

El interior en el corazón carnal es cauce del río de la sangre, donde la sangre se divide y se reúne consigo misma. [...] Y así todo organismo vivo persigue poseer un vacío, un hueco dentro de sí, verdadero espacio vital, triunfo de su asentamiento en el espacio que parece querer conquistar solamente extendiéndose, colonizándolo, [...] ese hueco, ese vacío que sella allí donde aparece, la conquista suprema de la vida, el aparecer de un ser viviente.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 176)

L'interno del cuore carnale è alveo del fiume del sangue, in cui il sangue si divide e torna a unirsi con se stesso. [...] E così ogni organismo vivo punta a possedere dentro di sé un vuoto, una cavità, vero spazio vitale, esito felice del suo assestarsi nello spazio che sembra voler conquistare solamente estendendosi, colonizzandolo, [...] quella cavità, quel vuoto, che suggella, là dove appare, la conquista suprema della vita, l'apparire di un essere vivente.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 68)

Centro también el corazón porque es lo único que de nuestro ser da sonido. Otros centros ha de haber, mas no suenan.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 177)

Centro anche il cuore perché è l'unica cosa che manda un suono dal nostro essere. Altri centri devono esserci, ma non suonano.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 69)

Es profeta el corazón, como aquello que siendo centro está en un confín, al borde siempre de ir todavía más allá de lo que ya ha ido.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 178)

È profeta il cuore, come ciò che essendo centro si trova su un confine, sempre in procinto di spingersi più in là di dove già si è spinto.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 71)

Se quesa sordo y mudo en ocasiones, circunstancialmente, el corazón. Se sustrae encerrándose en impenetrable silencio o se va lejos.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 180)

Rimane sordo e muto a volte, in particolari circostanze, il cuore. Si ritira rinchiudendosi in un impenetrabile silenzio o se ne va lontano.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 72)

83

Heart, not so heavy as mine  
Wending late home –  
As it passed my window  
Whistled itself a tune –  
A careless snatch – a ballad –  
A ditty of the street –  
Yet to my irritated Ear  
An Anodyne so sweet –  
It was as if a Bobolink  
Sauntering this way  
Carolled, and paused, and carolled –  
Then bubbled slow away!  
It was as if chirping brook  
Upon a dusty way –  
Set bleeding feet to minuets  
Without the knowing why!  
*Tomorrow*, night will come again –  
Perhaps, weary and sore –  
Ah Bugle! By my window  
I pray you pass once more.

(*Heart, not so heavy as mine* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

83

Un cuore non pesante come il mio  
tornando tardi a casa –  
sotto la mia finestra fischiava  
da solo un ritornello –  
era un negletto ritmo di ballata –  
una canzone da strada –  
pure, al mio orecchio dolente  
sollievo così dolce –  
come quando un bobolino  
saltellando di qua  
trilla un poco, poi tace, e ricomincia –  
poi gorgogliando si spegne!  
Come quando un ruscello canterino  
se una via polverosa –  
scatena in minuetti i piedi sanguinanti  
ignari del perché!  
*Domani*, tornerà la notte –  
magari triste, magari più grave –  
Ti prego, passa ancora, o melodia,  
sotto la mia finestra!

\*\*\*

## DISCREAZIONE

Décréation: faire passer du créé dans l'incrée.

Destruction: faire passer du créé dans le néant. Ersatz coupable de la décréation.

La création est un acte d'amour et elle est perpétuelle. A chaque instant notre existence est amour de Dieu pour nous. Mais Dieu ne peut aimer que soimême. Son amour pour nous est amour pour soi à travers nous.

[...] Nous participons à la création du monde

Discreazione: far passare qualcosa di creato nell'increato.

Distruzione: far passare qualcosa di creato nel nulla. *Ersatz* [surrogato] colpevole della discreazione.

La creazione è un atto d'amore ed è perpetua. In ogni istante, la nostra esistenza è amore di Dio per noi. Ma Dio può amare solo se stesso. Il suo amore per noi è amore per se stesso attraverso di noi.

en nous décréant nous-mêmes.  
[...] Si profond que soit cet amour, il y a un moment de rupture où il succombe, et c'est le moment qui transforme, qui arrache du fini vers l'infini, qui rend *transcendant dans l'âme* l'amour de l'âme pour Dieu. C'est la mort de l'âme.  
[...] Il faut se déraciner. Couper l'arbre et en faire une croix, et ensuite la porter tous les jours.  
Il ne faut pas être *moi*, mais il faut encore moins être *nous*.  
La cité donne le sentiment d'être chez soi.  
Prendre le sentiment d'être chez soi dans l'exil.  
Entre enraciné dans l'absence de lieu.  
Se déraciner socialement et végétativement.  
S'exiler de toute patrie terrestre.  
[...] Mais en se déracinant on cherche plus de réel.

(*Decreation* in Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, 1947<sup>1</sup>, 2014, pp. 58, 60, 70)

[...] Noi partecipiamo alla creazione del mondo discreandoci.  
[...] Per profondo che sia questo amore, c'è un momento di rottura, nel quale esso soccombe; e questo è il momento che trasforma, che strappa dal finito verso l'infinito, che rende *transcendente nell'anima* l'amore dell'anima per Dio. È la morte dell'anima.  
[...] Bisogna sradicarsi. Tagliare l'albero e farne una croce; e poi portarla tutti i giorni. Non si deve essere *io*; ma ancor meno si dev'essere *noi*.  
La città dà il senso di essere in casa propria. Assumere il senso di essere in patria mentre si è in esilio.  
Essere radicato nell'assenza di luogo.  
Sradicarsi socialmente e vegetativamente.  
Esiliarsi da ogni patria terrestre  
[...] Ma sradicandosi si cerca più realtà

(*Discreazione* in Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, 1951<sup>1</sup>, 2014, p. 59, 61, 71)

\*\*\*

## DELIRIO

Selvagge campane squillanti  
creano lo spazio dentro cui risuonano.  
Più campane più squilli  
creando un freddo cielo da attraversare,  
creste montane dove infrangere gli echi.  
Appendono ghiaccioli alle piante col chiaro suono spettrale,  
inseguono losanghe di luce  
sulle pozze gelate, sulle macchie di neve.  
Selvagge campane squillanti  
aguzzano gli spini nei cespugli, le pietre sui sentieri,  
attirano animali fantasma con lunghe corna affilate  
a guardare dai varchi delle siepi,  
poi sfrecciar via con un riflesso bianco  
negli occhi insondabili.  
Campane selvagge, sfrenatamente squillanti nel cuore,  
lo martellano con il loro suono,  
rintoccano nel sangue,  
fredde come cristallo, come cristallo chiare,  
e la mano dell'anima comprime l'orecchio dell'anima  
contro il freddo abbagliante furore  
di suono, il suono gelido  
che addenta e lacera l'anima  
assordata, ansimante, contratta...

Quand'ecco giungermi di fuori  
e dalla tua distanza (mille milioni di mondi)  
la domanda incredibile: «Perché non rompi il *silenzio?*»

(*Delirio* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

## I

Io nulla scrivo sulle foglie. Vi leggo  
quel che le foglie recano già scritto  
in sé, nelle intricate nervature  
simili a vene sul dorso della mano  
o linee incise nel palmo. Il mio sguardo,  
che segue il biforcarsi di vie segrete,  
coglie ad incroci turgidi di linfa  
i nodi del significato. Così  
si fa più chiaro il messaggio.  
Ma quella che tu chiedi, e che tu chiami  
la mia risposta, non è mia, e neppure  
è una risposta. È la vita che parla  
in ogni cosa viva, mentre passa  
verso la morte. Vi pongo di mio  
soltanto un giusto angolo di sguardo.  
E il calmo gesto con cui dopo averle  
lungamente scrutate, affido al vento  
queste mie foglie, e il vento se le porta,  
esso solo compiendo  
per un diritto immemorabile  
il sussurrante vaticinio.

(*Cumana I* in Margherita Guidacci, *Il buio e lo splendore*, 1989)

Brota el delirio al parecer sin límites, no sólo del corazón humano, sino de la vida toda y se aparece todavía con mayor presencia en el despertar de la tierra en primavera, y paradigmáticamente en plantas como la yedra, hermana de la llama, sucesivas madres que Dionysos necesitó para su nacimiento siempre incompleto, inacabable. [...] un nacer padeciendo. [...] Dios de incompleto nacimiento, del padecer y de la alegría, anuncia el delirio inacabable, la vida que muere para volver de nuevo. Es el dios que nace y el dios que vuelve. Embriaga y no sólo por el jugo de la vid, su símbolo sobre todos, sino ante todo por sí mismo.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, pp. 153-154)

Il delirio sgorga in apparenza senza limiti, non solo dal cuore umano ma da ogni forma di vita, manifestandosi più che mai nel risvegliarsi della terra a primavera ed emblematicamente in piante come l'edera, sorella della fiamma, madri l'una e l'altra di Dioniso, che ne ebbe bisogno in successione per la sua nascita sempre incompleta, interminabile. [...] un nascere soffrendo. [...]. Dio di nascita incompleta, della sofferenza e dell'allegria, egli annuncia il delirio interminabile, la vita che muore per ritornare. È il dio che nasce e il dio che torna. Che ubriaca, e non solo col succo della vite, suo simbolo più di ogni altro, ma soprattutto con se stesso.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 46)

Dionysos dio de sí no la sangre sino el vino que desata el delirio enclaustrado de la vida, [...] Cronos no da delirio, ni tampoco sustancia alguna; es un dios, luego rey sin sustancia. Da de sí, sin embargo. Sin sustancia del transcurrir, donde parece darse enteramente, al menos ahora en este nuestro ahora que también proviene de su incesante meditación.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 157)

Dioniso offrì di sé non il sangue, ma il vino che libera il delirio trattenuto della vita, [...] Cronos non dà delirio, né alcuna sostanza; è un dio, quindi Re senza sostanza. Dà di sé tuttavia. La non-sostanza del trascorrere, in cui sembra concedersi interamente, almeno ora in questo nostro ora che deriva anch'esso dalla sua incessante mediazione.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 51)

\*\*\*

## DENTRO

El dentro no es lo mismo que interior, pero uno y otro tienen de común ser algo que no aparece a la vista, algo que está tras de lo que a primera vista se manifiesta. La interioridad da idea de un espacio encerrado, el dentro de algo escondido, apresado y hasta prisionero en este espacio.

(María Zambrano, *Los bienaventurados*, 1990<sup>1</sup>, 1991, p. 91)

Il dentro non è lo stesso che l'interno, però i due termini si riferiscono entrambi a qualcosa che non appare alla vista, qualcosa che sta dietro ciò che a prima vista si rivela. L'interno dà idea di uno spazio chiuso, il dentro qualcosa che in questo spazio si trova nascosto, compresso e addirittura prigioniero.

(María Zambrano, *I beati*, 1992<sup>1</sup>, 2010, p. 83)

\*\*\*

## DENTRO/FUORI

Assassinare  
l'attimo –  
e già da sé  
è scampato  
ai tuoi furori  
è altro  
è passato  
irreparabile  
e  
dentro  
ti divora  
diverso  
uguale  
al tuo  
nero  
verme che non disbocca

(*Assassinare l'attimo* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)



Strilli  
di ragazzini in  
gita.  
Come è che non  
sentivi  
i rumori,  
sinora?  
Anche la realtà spaziale  
è un pezzo  
solo  
Spazio? Suoni, colori,  
urti strofinamenti  
tutto entra nei  
sensi  
nella mente  
e diventa  
altro ti va modificando  
lento  
sapevo – come  
saperlo? –  
ti ha già mutata  
il fuori  
che nel dentro  
precipita, trasforma

(*Strilli di ragazzini in gita* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

il Fuori il Dentro  
quale  
Realtà? la Differenza  
dov'è  
Fuori  
ti sei svelato  
ma  
lo strumento virtuale,  
opera d'uomo  
ha creato  
il  
clic non telematico  
ha incollato  
Dentro  
le metà genesiache  
tanto  
efficace che nulla più  
le stacca.  
Il prodigio elettronico  
mi salva –  
ma TU – come ti avventi  
luce e folgore – al tuo  
segno quale strumento  
amoroso ti vale

(*Il virtuale* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

Amore  
 verde canto d'uccelli  
 c'innamora  
     il fuori sembra  
 sogno del Dentro, che vince  
     ora  
     sempre e  
     tu  
 di lampo e sole lo  
     modelli  
 Signore dell'attimo  
     del vuoto,  
 tu che hai scelto  
     di consumarti osso  
     contro osso sino  
     al  
     primo farsi  
     molle  
     vibratile nel  
 grembo  
     che ci riconosce

(*Amore* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

La palabra diáfana, vrginal sin pecado de  
 intelecto, ni de voluntad, ni de memoria. [...]

Y es la voz interior que se identifica con  
 algunas voces, con algunas palabras que se  
 escuchan no se sabe bien si dentro o fuera,  
 pues que se escuchan desde adentro. Y se  
 sale también a escucharlas, se sale de sí. Y  
 entre dentro y fuera el animo entero queda  
 suspendido como siempre en toda  
 identificación de algo que en el corazón late  
 y algo que existe objetivamente.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>,  
2014, p. 179)

La parola diafana, verginale, senza peccato  
 di intelletto, né di volontà, né di memoria.  
 [...]. Ed è la voce interiore che si identifica  
 con alcune voci, con alcune parole che si  
 ascoltano non si sa bene dentro o fuori,  
 perché si ascoltano dal didentro. E si va fuori  
 anche ad ascoltarle, si va fuori di sé. E fra  
 dentro e fuori l'intero animo rimane sospeso  
 come sempre rimane ogniqualvolta identifica  
 qualcosa che palpita in cuore con qualcosa  
 che esiste oggettivamente.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 72)

\*\*\*

## DESERTO

Solo il buio è quello ch'io vedo,  
sebbene sulle chiuse palpebre  
guizzino brevi lampi  
come un pòlline d'oro od un volo di lucciole  
o minuscoli pesci  
fosforescenti  
in corsa nell'onda scurissima.  
Ed io m'illudo che vi sia qualcosa  
da vedere, ed è come  
quando ascolto in silenzio:  
perché anche il silenzio è disuguale  
e pieno di sommessi scricchiolii:  
crepe nel ghiaccio ed elitre  
d'insetti in un fruscio improvviso.  
È vuoto l'udito e la vista, nel centro  
del cerchio deserto. Sebbene  
io mi sforzi d'illudermi che ancora  
resti qualcosa cui aggrapparmi coi sensi,  
resti il filo sottile che la mano  
sdipanerà, lo stretto  
andito che i miei passi  
guiderà alla salvezza,  
so che vedo soltanto la tenebra, che ascolto soltanto il  
[silenzio.

*(Il cerchio deserto in Margherita Guidacci, Neurosuite, 1970)*

Sull'acqua e sulla sabbia scrive il vento  
così rapido – e rapido cancella.  
Ma sulla sabbia un po' più a lungo restano  
i suoi segni. Li studio  
tra queste dune dove siedo e dove  
è un evento vedere come s'inclinano  
l'ombra del minimo fuscello, e quarzo e mica  
arroventati risplendano come frammenti di specchio  
[ustorio.

Intuisco un disegno... Ma tu non chiedermi,  
solitario viandante (che mi fermi  
davanti a me come alla Sfinge) di mete  
troppo lontane. Le vie che posso indicarti  
vanno tutte a forare l'orizzonte,  
ma quasi sempre portano a un miraggio.  
Anche la mia divinazione  
è, come la tua vita, un gioco amaro  
voluto dagli dèi, qui nel deserto.  
Io nulla mai ti svelerò di più  
della manciata di sabbia che sollevi  
e lasci poi ricadere pensoso  
tra le dita dischiuse, grano a grano

gli opachi grani del tempo, il cui fluire  
è il tuo fluire. E torna, questa poca  
sabbia, a confondersi all'altra innumerevole  
da cui la raccogliesti, fatto per qualche istante  
a te stesso clessidra. Se insisti a interrogarmi,  
il mio sguardo si svuota, ed è quel vuoto la sola  
risposta che in me affiora. Pure ti dico «Persevera».  
Che tu sia giunto naufrago da un'aspra  
tempesta della Sirte, o volontario  
abbia intrapreso il tuo cammino in questa  
distesa inospitale, persevera, viandante,  
fino alla fine, anche se non avrai  
alcuna guida fuorché il tuo sgomento  
e la tua ansia. La verità attende l'uomo –  
ma lo attende soltanto  
per quanto l'ultimo passo sarà compiuto.

(*Libica* in Margherita Guidacci, *Il buio e lo splendore*, 1989)

[...]  
Paradossale deserto  
di un cimitero metropolitano  
tra morbidissime ali  
di rondini e veli: quinto tono,  
grida di boiardi a briglia sciolta, a spada snudata  
nella celeste Città espugnata  
cui si intreccia ed attorce, ottavo tono,  
- come alla vivificante, venerabile Croce  
dell' Archiereo la rosa che ancora trema –  
il tenerissimo compianto funebre:  
*Pasqua, memoria eterna!* [...]

(*Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti)* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

Para no perderse, enajenarse, en el desierto hay que encerrar dentro de sí el desierto. Hay que adentrar, interiorizar el desierto en el alma, en la mente, en los sentidos mismos, aguzando el oído en detrimento de la vista para evitar los espejismos y escuchar las voces.

Per non perdersi, per non alienarsi, nel deserto bisogna racchiudere dentro di sé il deserto. Bisogna introdurre, interiorizzare il deserto nell'anima, nella mente, negli stessi sensi, aguzzando l'udito a detrimento della vista per evitare i miraggi e ascoltare le voci.

(María Zambrano, *I beati*, 1992<sup>1</sup>, 2010, p. 39)

(María Zambrano, *Los bienaventurados*, 1990<sup>1</sup>, 1991, p. 41)

\*\*\*

## DESIDERIO

O despota ferito  
che col bisturi d'oro  
ad ogni sole tagli nel tondo Sole  
l'Agnello immedicabile  
tagli la Luna sovrana, tagli le Stelle fisse  
e le opposte galassie  
(cibo di salute, cibo di pace!)  
dei vivi sui due versanti della morte!  
Tremendo è che nei nostri sguardi affondi  
l'impassibile sguardo  
di Chi ha compiutamente patito,  
di Chi con la stessa mano imparte ed è impartito,  
e spezzando è spezzato,  
immolando immolato  
mangiato e mai consumato  
(*con desiderio ho desiderato...*)  
Tremendo che a ciascuno  
sia di nuovo irrevocabilmente assegnato  
per gli eoni degli eoni  
come nell'Eden il suo nome e il suo cibo.  
Faccia a terra le incorporee Legioni,  
gli Arcistrateghi di luce,  
i nostri denti affondano nelle carni dei cieli...  
Ma le nostre bocche mai svezate,  
in eterno grondanti la purpurea  
gloria ciecamente donata  
e ciecamente ricevuta,  
si ostinano a impetrare  
(*con desiderio ho desiderato*)  
per te, per te, signore,  
la pace che sovrasta ogni ragione,  
ogni intendimento, ogni tradimento: la pace  
che non ti possiamo dare...

(*Diario bizantino III in Cristina Campo, La Tigre Assenza, 1991*)

\*\*\*

## DISCESA

Scendo gradini intagliati nella notte  
e le mie mani  
palpano i fianchi di roccia della notte.  
Quale discesa!

In alto, qualcuno  
stringe una nuda asta  
cui non resta attaccato

neppure un lembo d'anima  
e s'ostina a ripetermi  
che sono lassù, «altrove».

Lo so io, il mio «altrove»!

Lo sapranno anche loro  
se un giorno la caverna s'aprirà  
sotto i loro piedi.  
E dovunque essi possano cadere,  
mi troveranno allora  
sul fondo ad aspettarli.

(*Discesa* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

### III

Per i più fu il mio antro, ultimo termine  
della discesa: questo grembo di roccia  
di cui siedo guardiana, attendendo impassibile  
le domande e impassibile rendendo  
le mie risposte che, portate  
alla luce del sole, parranno ancor più oscure  
finché il destino non le adempia.

Ma tu chiedi

d'una discesa molto più profonda,  
verso altri enigmi. Vuoi percorrere, vivo,  
la via dei morti. Nessuno  
mi fece mai una domanda così strana.  
Pure, un assenso impetuoso sale  
dalle mie vecchie fibre, misto a pietà  
non conosciuta prima. Io sento che gli dèi  
ti hanno scelto, non so se per un bene  
o per un male: certo per molto dolore.  
T'insegnerò la porta, ma tu devi  
recar la chiave. A trovarla non basta  
il mio antro, ti occorre l'aspra selva,  
confine anch'essa del regno terribile.  
Entra nel folto, esplora. Sul notturno  
sfondo, cogli il segnale:  
un ramo d'oro – e su quel lampo  
spàccati l'anima. Nulla, per te,  
ormai, sul nostro lato della morte,  
resterà intero, né uguale.

(*Cumana III* in Margherita Guidacci, *Il buio e lo splendore*, 1989)

#### IV

Di laggiù dove chiedi di andare, dove vuoi  
ch'io ti guidi, tornarono  
alcuni mortali, come Teseo ed Orfeo,  
di cui ti sprona l'esempio. E tuttavia  
resta vero quello che dice il popolo:  
che dall'Ade non v'è ritorno. Non solo  
perché i reduci sono così pochi  
che bastano le dita di una mano  
a contarli, ma perché anche chi torna  
non torna intero: gran parte di lui  
sarà per sempre congiunta alle ombre.  
E così sia di te! Questa strada che prendi,  
ad ogni passo che vi poni s'imprime  
in te così profonda che alla fine  
ti sentirai tu stesso divenuto per la strada  
e su di te cammineranno i viandanti  
spettrali, tra passato e futuro, verso gli opachi  
boschetti dell'Eliso, o verso il fiume  
misterioso, oltre il quale forse li attende  
un nuovo corpo. L'incessante viavai  
non ti darà mai tregua – e mai la calda  
certezza del presente. Tu più non ti appartieni  
e nulla puoi chiamare tuo. Sei dei tuoi avi  
e dei tuoi discendenti, che in te si affollano  
da direzioni opposte. La tua vita  
soltanto l'eco dei loro passi.

*(Cumana IV in Margherita Guidacci, Il buio e lo splendore, 1989)*

\*\*\*

#### **DOLORE**

Ahi che la Tigre,  
la Tigre Assenza,  
o amati,  
ha tutto divorato  
di questo volto rivolto  
a voi! La bocca sola  
pura  
prega ancora  
voi: di pregare ancora  
perché la Tigre,  
la Tigre Assenza,  
o amati,  
non divori la bocca  
e la preghiera...

*(La Tigre Assenza in Cristina Campo, La Tigre Assenza, 1991)*

\*\*\*

## EDEN

211

Come slowly – Eden!  
Lips unused to Thee –  
Bashful – sip thy Jassamines –  
As the fainting Bee –

Reaching late his flower,  
Round her chamber hums –  
Counts his nectars –  
Enters – and is lost in Balms.

211

Vienimi lento – Eden!  
le labbra che ti ignorano –  
smarrite – succhiano i tuoi  
gelsomini –  
come languida l'ape –

tardi al suo fiore giunta  
in ronzio alla camera  
s'arrotonda – i suoi nettari  
conta – entra – e nei balsami  
è perduta.

(*Come slowly, Eden!* in Emily Dickinson, *Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

\*\*\*

## EREMO

Un eremo non è un guscio di lumaca, e io non mi ci sono rinchiusa; ho solo scelto di vivere la fraternità in solitudine. E lo preciso puntigliosamente per rispondere all'obiezione che concepisce questa solitudine come un tagliarsi fuori dal contesto comunitario e che – come confonde la comunione con la comunità – confonde anche la solitudine con l'isolamento, la misantropia, la chiusura egocentrica. E invece no. L'isolamento è un tagliarsi fuori ma la solitudine è un vivere dentro. L'isolamento è una solitudine vuota. La mia situazione, invece, è una solitudine piena, cordiale, calda, percorsa da voci e animata di presenze. La solitudine non è una fuga: è un incontro, così come il silenzio è un continuo, ininterrotto dialogo. Non si sceglie la solitudine per la solitudine ma per la comunione, non per stare soli ma per incontrarsi, in un modo diverso, con Dio e con gli uomini. Si potrebbe forse dire che la solitudine è la forma eremitica dell'incontro.

(Adriana Zarri, *Un eremo non è un guscio di lumaca*, 2011<sup>1</sup>, 2012, p. 28)

\*\*\*

## ESSERE

Desde siempre el ser ha estado escondido.

Da sempre l'essere è stato nascosto.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>,  
2014, p. 139)

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 31)



I felt my life with both my hands  
 To see if it was there –  
 I held my spirit to the Glass,  
 To prove it possibler –

I turned my Being round and round  
 And paused at every pound  
 To ask the Owner's name –  
 For doubt, that I should know the Sound –

I judged my features – jarred my hair –  
 I pushed my dimples by, and waited –  
 If they – twinkled back –  
 Conviction might, of me –  
 I told myself, "Take Courage, Friend –  
 That – was a former time –  
 But we might learn to like a Heaven,  
 As well as our Old Home!"

*(I felt my life with both my hands in Emily Dickinson, The Poems, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)*

Rigirai la mia vita fra le mani  
 per veder se ci fosse –  
 il mio spirito posi allo specchio  
 per metterlo alla prova –

il mio essere volsi intorno intorno,  
 fermandomi a ogni giro  
 per domandare il nome del padrone  
 nel dubbio di conoscere quel suono –

esaminai le mie fattezze – scompigliai i capelli –  
 e tesi le fossette, poi aspettai  
 se quelle, ritornando,  
 potessero convincermi di me –  
 dissi a me stessa: "Amica, abbi coraggio:  
 quel tempo è passato, ma pian piano  
 ci abitueremo a benvolere il Cielo  
 proprio come la vostra vecchia casa!"

\*\*\*

## ESTASI

Ah per l'istante che solo ci sciolse  
 Dal tempo vano che noi vani consuma,  
 E le nostre avvinte anime accolse  
 Nella duplice estasi!

Su meridiane incolumi scórse  
 Allora, in un'ombra, l'eterno.  
 Per quell'ombra non ebbero più alcun segreto i cieli –  
 Né poi, nel rimpianto, l'inferno.

*(Rimpianto in Margherita Guidacci, Paglia e polvere, 1961)*

non mi scompagini  
     ma  
 mi accompagni  
     inizi  
     sei  
 il flusso delle mie  
     parole  
     l'ansimo –  
     il  
     soffio  
 che mi gonfia le  
     labbra  
 si riallontana  
     nell'aria  
 che lo cresce,  
     in te  
 che sei dentro  
     e  
     fuori  
 mi impresti ai  
     suoni del giorno  
     e riprendi  
 troppo umano in  
     sovraumana  
         estasi

(*Non mi scompagini* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

256

If I'm lost – now  
 That I was found –  
 Shall still my transport be –  
 That once – on me – those Jasper Gates  
 Blazed open – suddenly –  
  
 That in my awkward – gazing – face –  
 That Angels – softly peered –  
 And touched me with their fleeces,  
 Almost as if they cared –  
 I'm banished – now – you know it –  
 How foreign that can be –  
 You'll know – Sir – when the Savior's face  
 Turns so – away from you -

256

Sono perduta – ora  
 ma fui anche  
 trovata –  
 e questa estasi  
 mi resta –  
 che un giorno – quelle porte di diaspro  
 su me – d'un tratto – raggiando s'apersero –  
  
 che alla mia faccia incredula, confusa  
 adocchiarono angeli –  
 teneri – con le piume mi sfiorarono,  
 quasi avessero cura  
 di me –  
 ora sono scacciata – e lo sai –  
 quale esilio sia questo –  
 lo saprai – tu – quando da te la faccia  
 il Signore così distoglierà –

(*If I'm lost – now* in Emily Dickinson, *Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

587

Empty my Heart, of Thee –  
Its single Artery –  
Begin, and leave Thee out –  
Simply Extinction's Date –

Much Billow hath the Sea –  
One Baltic – They –  
Subtract Thyself, in play,  
And not enough of me  
Is left – to put away –  
"Myself" meant Thee –

Erase the Root – no Tree –  
Thee – then – no me –  
The Heavens stripped –  
Eternity's vast pocket, picked –

(*Empty my Heart, of Thee* in Emily Dickinson, *Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

587

Svuotami il cuore di te –  
la sua unica arteria –  
comincia, e lasciati fuori –  
pura data di estinzione –

Molte onde ha il mare – un solo  
Baltico – loro –  
Spariscimi, per gioco,  
e nulla di me resta  
da raccogliere – "me"  
voleva dire "te" –

Via la radice – e l'albero non c'è –  
te – allora – non me –  
i cieli saccheggianti –  
scippato il borsellone  
dell'Eterno –

1640

Take all away from me, but leave me Ecstasy,  
And I am richer then than all my Fellow Men –  
Ill it becometh me to dwell so wealthily  
When at my very Door are those possessing more,  
In abject poverty –

(*Take all away from me, but leave me Ecstasy* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

1640

Tutto togliete ma lasciatemi l'estasi,  
e più ricca sarò di tutti gli uomini –  
sta male che io viva in un tal lusso  
quando alla porta c'è chi tanto più  
possiede, in abietta povertà –

27

Morns like these – we parted –  
Noons like these – she rose –  
Fluttering first – then firmer  
To her fair repose.

Never did she lisp it –  
It was not for me –  
She – was mute from transport –  
I – from agony –

Till – the evening nearing  
One the curtains drew –  
Quick! A Sharper rustling!  
And this linnet flew!

(*Morns like these* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

27

In simili mattine ci lasciammo,  
un simile meriggio ella si alzò  
esitante dapprima, poi sempre più sicura  
verso il sereno riposo.

Non ne diede mai cenno,  
non era cosa per me.  
Era muta dall'estasi,  
io dall'angoscia!

Poi, sul far della sera,  
qualcuno aprì le tende.  
Presto! Un fruscio più forte!  
E l'uccello è fuggito!

125

For each extatic instant  
We must an anguish pay  
In keen and quivering ratio  
To the extasy.

For each beloved hour  
Sharp pittances of years –  
Bitter contested farthings –  
And Coffers heaped with Tears!

(*For each extatic instant* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

125

Per un istante d'estasi  
noi paghiamo in angoscia  
una misura esatta e trepidante  
proporzionata all'estasi.

Per un'ora diletta  
compensi amari di anni,  
centesimi strappati con dolore,  
scrigni pieni di lacrime.

1526

His oriental heresies  
Exhilarate the Bee,  
And filling all the Earth and Air  
With gay apostasy

Fatigued at last, a Clover plain  
Allures his jaded eye  
That lowly Breast where Butterflies  
Have felt it meet to die –

(*His oriental heresies* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

1526

L'ape eccitata dalle sue  
orientali eresie  
l'aria e la terra sconvolge nel volo  
in gaie apostasie

Sposata infine, un semplice trifoglio  
attira gli occhi languidi  
l'umile petto dove le farfalle  
han scelto di morire –

Perché  
nel vento  
non mi chiami  
perché  
la tua voce è  
silenzio –  
mutismo anzi –  
perché  
di eccesso in  
                  eccesso  
inneggi e sprofondi  
perché  
non mi affondi  
nella mortale estasi  
perché  
                  non ti avvinghio  
                  nella cerca  
senza pace, in cicatrici  
                  di nebbia

(*Perché nel vento* in Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani*, 2015)

Y el temor del éxtasis que ante la claridad  
viviente acomete hace huir del claro del  
bosque a su visitante, que se torna así  
intruso. Y si entra como intruso, escucha la  
voz del pajarero como reproche y como burla.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>,  
2014, p. 122)

E il timore dell'estasi che assale al cospetto  
della chiarezza vivente fa fuggire dal chiaro  
del bosco il suo visitatore, che diventa così  
un intruso. E se da intruso egli entra, la voce  
dell'uccello gli giunge come rimprovero  
scherzoso.

(María Zambrano, *I chiari del bosco*, 1991, p.  
12)

\*\*\*

## ETERNITÀ

in travaglio  
nel plenilunio nero  
a piedi  
mozzati  
grondando  
sangue e  
luce di fulmine  
cammini  
nell'aria  
verso l'  
Eternità

(*In travaglio* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

306

The Soul's Superior instants  
Occur to Her – alone –  
When friend – and Earth's occasion  
Have infinite withdrawn –

Or She – Herself – ascended  
To too remote a Height  
For lower Recognition  
Than Her Omnipotent –

This Mortal Abolition  
Is seldom – but as fair  
As Apparition – subject  
To Autocratic Air –

Eternity's disclosure  
To favorites – a few –  
Of the Colossal substance  
Of Immortality

306

Gli istanti supremi dell'anima  
succedono a lei – sola –  
quando amici e terrestri occasioni  
all'infinito si ritirano –

Lei – lei stessa – è salita  
a un'altezza troppo distante  
per ricognizioni più in giù  
del suo Onnipotente –

Questa abolizione mortale  
è rara – ma così bella  
come una visione – suddita  
all'autocrazia dell'aria –

L'eternità si schiude  
ai prediletti – pochi –  
della sostanza colossale  
dell'immortalità

(*The Soul's Superior instants* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

461

A Wife – at Daybreak I shall be –  
 Sunrise – Hast thou a Flag for me?  
 At Midnight, I am yet a Maid,  
 How short it takes to make it Bride –  
 Then – Midnight, I have passed from thee  
 Unto the East, and Victory –

Midnight – Good Night! I hear them call,  
 The Angels bustle in the Hall –  
 Softly my Future climbs the Stair,  
 I fumble at my Childhood's prayer  
 So soon to be a Child no more –  
 Eternity, I'm coming – Sir,  
 Master – I've seen the face – before!

(*A Wife – a Daybrak I shall be* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

461

Sarò una sposa – nel giorno che nasce –  
 aurora – hai una bandiera per me?  
 A mezzanotte, sono una vergine appena,  
 quanto poco ci vuole a farsi sposa –  
 allora – mezzanotte, sono passata da te  
 all'Oriente, alla vittoria –

Mezzanotte – Buonanotte! Li sento chiamare,  
 angeli nel vestibolo bisbigliano –  
 piano il futuro va salendo le scale,  
 balbetto le preghiere di bambina  
 ora che presto bambina non sarò –  
 Eternità, vengo – Signore,  
 Maestro – ho visto quel volto –  
 prima!

615

Our journey had advanced –  
 Our feet were almost come  
 To that odd Fork in Being's Road –  
 Eternity – by Term –

Our pace took sudden awe –  
 Our feet – reluctant – led –  
 Before – were Cities – but Between –  
 The Forest of the Dead –

Retreat – was out of Hope –  
 Behind – a Sealed Route –  
 Eternity's White Flag – Before –  
 And God – at every Gate –

(*Our journey had advanced* in Emily Dickinson, *The Poems*; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

615

Era inoltrato il nostro viaggio –  
 i piedi erano giunti quasi  
 a quella svolta strana dell'essere –  
 che ha nome – Eternità –

Si sgomentò a un tratto il nostro passo –  
 i piedi – procedevano – a forza –  
 davanti – v'erano città – ma in mezzo –  
 la foresta dei morti –

Fuori speranza – indietreggiare –  
 alle spalle – a una strada sigillata –  
 l'Eterno innanzi – il candido vessillo –  
 e ad ogni porta – Dio –

721

Behind Me – dips Eternity –  
 Before Me – Immortality –  
 Myself – The Term between –  
 Death but the Drift of Eastern Gray,  
 Dissolving into Dawn away,  
 Before the West begin –

721

Dietro me s'inabissa – l'eternità –  
 l'immortalità – innanzi –  
 io – il termine in mezzo –  
 la morte è impulso del grigio orientale,  
 che nell'alba si scioglie prima che  
 l'occidente – incominci –

'Tis Kingdoms – afterward – they say –  
In perfect – pauseless Monarchy –  
Whose Prince – is Son of None –  
Himself – His Dateless Dynasty –  
Himself – Himself diversify –  
In Duplicate divine –

Dopo – vi è un reame – si dice –  
in perfetta – continua monarchia –  
il Sovrano – di nessuno è figlio –  
è Lui stesso – dinastia senza date –  
Lui – se stesso diversifica –  
in divino duplicato –

'Tis Miracle before Me – then –  
'Tis Miracle behind – between –  
A Crescent in the Sea –  
With Midnight to the North of Her –  
And Midnight to the South of Her –  
And Maelstrom – in the Sky –

Davanti a me – è il Miracolo –  
il miracolo dietro a me – dintorno –  
il mare è un lunare crescente –  
con mezzanotte al nord –  
e mezzanotte al sud – e il cielo  
il Maelstrom –

(*Behind Me – dips Eternity* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

Cosa proibita, scura la primavera.

Per anni camminai lungo primavere  
più scure del mio sangue. Ora tornano sul Tamigi  
sul Tevere i bambini trafitti dai lunghi gigli  
le piccole madri nei loro covi d'acacia  
l'ora eterna sulle eterne metropoli  
che già si staccano, tremano come navi  
pronte all'addio...

Cosa proibita  
scura la primavera.

Io vado sotto le nubi, tra ciliegi  
così leggeri che già sono quasi assenti.  
Che cosa non è quasi assente tranne me,  
da così poco morta, fiamma libera?

(E al centro del rovelto riavvampano i vivi  
nel riso, nello splendore, come tu ricordi  
come tu ancora li implori).

(*Elegia di Portland Road* in Cristina Campo *La Tigre Assenza*, 1991)

\*\*\*

## FARFALLA

¿Porqué tenéis tanto miedo de despertar a la que sólo es larva, a la que está encerrada en sí misma, dormida en el capullo como el gusano de seda? ¿Acaso tambláis ante sus futuras alas? Estáis hechos para poser a una mariposa y seguirla. Pero yo era, soy ahora, la mariposa que no quiere arrancarse de su mortaja y partir hacia el aire, hacia la libertad; pues no puede afrontar la libertad quien no ha gozado del amor, quien no ha sentido su cuerpo crecer y redondearse, como esas pocas mujeres que los escultores de Atenas han moldeado, de vientre combado no vencido, de curvas leves, de cuerpo glorioso en la plenitud del amor... Mis alas, que ya las siento, qué débiles son, pálidas, marchitas ya antes de nacer, cómo palpitan al nacer de la palidez de mi cuerpo como él, sin brillo, ni gloria.

*(Delirio de Antígona in María Zambrano, Nacer por sí misma, 1995, p. 73)*

Perché vi fa tanta paura il risveglio di quella che altro non è che una larva chiusa in se stessa, addormentata nel bozzolo come un baco da seta? Forse tremate davanti alle sue future ali? Non siete fatti per possedere una farfalla e seguirla. Però io ero, sono ora, la farfalla che non vuole strapparsi dal suo sudario e volare via nell'aria, verso la libertà; perché non può affrontare la libertà chi non ha goduto l'amore, chi non ha sentito il proprio corpo crescere e divenire rotondo, come quelle poche donne modellate dagli scultori di Atene, dal ventre sinuoso e indomito, dalle curve lievi, dal corpo glorioso nella pienezza dell'amore... Le mie ali, ora le sento, come sono deboli! Pallide, appassite prima ancora di nascere, come palpitano spuntando dalla pallidezza del mio corpo, come lui senza lucentezza, senza gloria.

*(Delirio di Antigone in María Zambrano, All'ombra del dio sconosciuto, 1997, p. 88)*



From Cocoon forth a Butterfly  
 As Lady from her Door  
 Emerged – a Summer Afternoon –  
 Repairing Everywhere -

Without Design – that I could trace  
 Except to stray abroad  
 On Miscellaneous Enterprise  
 The Clovers – understood –

Her pretty Parasol be seen  
 Contracting in a Field  
 Where Men made Hay –  
 Then struggling hard  
 With an opposing Cloud –

Where Parties – Phantom as Herself –  
 To Nowhere – seemed to go  
 In purposeless Circumference –  
 As 'twere a Tropic Show –

And notwithstanding Bee – that worked –  
 And Flower – that zealous blew –  
 This Audience of Idleness  
 Disdained them, from the Sky –

Till Sundown crept – a steady Tide –  
 And Men that made the Hay –  
 And Afternoon – and Butterfly –  
 Extinguished – in the Sea

Dal suo bozzolo emerse una farfalla  
 come una dama alla soglia di casa  
 un pomeriggio estivo –  
 e dappertutto errava la posa –

senza una meta ch'io potessi scorgere  
 se non quella di  
 viaggi all'infinito  
 e multiformi imprese che soltanto  
 i trifogli capivano –

e far vedere il suo sottile parasole  
 contrarsi per un prato dove uomini  
 stavan falciando il fieno, quindi opporsi  
 aspramente a una nuvola –

dove simili spettri si muovevano –  
 in nessun luogo andando all'apparenza  
 se non lungo una vaga, tropicale  
 fantasmagoria circonferenza

E nonostante l'affanno dell'ape  
 e lo schiudersi intrepido dei fiori –  
 questi oziosi spettatori  
 dal cielo li ignoravano –

finché la vasta marea del tramonto  
 ovunque penetrò – e i mietitori  
 insieme al pomeriggio e alla farfalla  
 confuse ne suo mare –

(*From Cocoon forth a Butterfly* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

\*\*\*

## FERITA

Tu dovrai lacerarmi  
 Come il fiore lacera la zolla  
 E il primo dardo di luce  
 Fora il cielo orientale.  
 Attendo il sangue e il pianto,  
 Fremito di radici, nere urla  
 Di tempesta nel cuore,  
 Perché nasca improvviso l'universo  
 Nello specchio dei tuoi vergini occhi!

(*L'attesa II* in Margherita Guidacci, *Paglia e polvere*, 1961)

Y así, aquel que distraídamente se salió un día de las aulas, acaba encontrándose por puro presentimiento recorriendo bosques de claro en claro tras del maestro que nunca se le dio a ver: el Único, el que pide ser seguido, y luego se esconde detrás de la claridad. Y al perderse en esa búsqueda, puede dársele el que descubra algún secreto lugar en la hondonada que recoja al amor herido, herido siempre, cuando va a recogerse.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 127)

Colui che distrattamente se ne partì un giorno delle aule finisce col trovarsi per puro presentimento a percorrere di chiaro in chiaro i boschi dietro al maestro che mai gli si era dato a vedere: l'Unico, quegli che chiede di essere seguito per poi nascondersi dietro la chiarezza. E al perdersi egli in questa ricerca può capitargli di scoprire una rientranza del terreno un luogo segreto che raccolga l'amore ferito, ferito come ogni volta in cui va a raccogliersi.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 19)

Una herida sin bordes que convierte al ser en vida.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 141)

Una ferita senza orli che trasforma l'essere in vita.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 34)

165

A *Wounded Deer* – leaps highest –  
I've heard the Hunter tell –  
'Tis but the Extasy of *death* –  
And then the Brake is still!

The *Smitten* Rock that gushes!  
The *trampled* Steel that springs!  
A Cheek is always redder  
Just where the Hectic stings!

Mirth is the Mail of Anguish –  
In which it Cautious Arm,  
Lest anybody spy the blood  
And “you're hurt” exclaim!

(*A Wounded Deer* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Massimo Bacigalupo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

165

Un cervo *ferito* – salta più alto –  
dicono i cacciatori –  
non è che l'estasi della *morte* –  
poi la brughiera tace!

La roccia *percossa* che sgorga!  
L'acciaio *pestato* che scatta!  
Una guancia è sempre più rossa  
dove la febbre la brucia!

L'allegria è la corazza dell'angoscia –  
di cui questa si arma guardinga,  
perché nessuno noti il sangue  
e “sei ferita!” gridi.

Ora non resta che vegliare sola  
col salmista, coi vecchi di Colono;  
il meno in mano alla tavola nuda  
vegliare sola: come da bambina  
col califfo e il visir per le vie di Bassora.

Non resta che protendere la mano  
tutta quanta la notte: e divezzare  
l'attesa dalla sua consolazione  
seno antico che non ha più latte.

Vivere finalmente quelle vie  
– dedalo di falò, spezie, sospiri  
da manti di smeraldo ventilato –  
col mendicante livido, acquattato

tra gli orli di una ferita.

(*Ora non resta che vegliare sola* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

\*\*\*

## FESSURA

375

The Angle of a Landscape –  
That every time I wake –  
Between my Curtain and the Wall  
Upon an ample Crack –

Like a Venetian – waiting –  
Accosts my open eye –  
Is just a Bough of Apples –  
Held slanting, in the Sky –

The Pattern of a Chimney –  
The Forehead of a Hill –  
Sometimes – a Vane's Forefinger –  
But that's – Occasional –

The Seasons – shift – my Picture –  
Upon my Emerald Bough,  
I wake – to find no – Emeralds –  
Then – Diamonds – which the Snow

From Polar Caskets – fetched me –  
The Chimney – and the Hill –  
And just the Steeple's finger –  
These – never stir at all –

(*The Angle of a Landscape* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

375

In un'ampia fessura  
fra la mia tenda e il muro  
l'angolo di un paesaggio  
ad ogni mio risveglio

mi si rinnova all'occhio – come  
veneziana – in attesa –  
ora è un ramo di mele – di traverso  
teso nel cielo – ora

sagoma di camino –  
e fronte di collina –  
l'indice a volte d'una banderuola –  
ma questo raramente –

Le stagioni modificano il quadro –  
mi sveglio e non ritrovo gli smeraldi  
sul mio ramo –  
ma gemme che la neve

m'ha portato dai suoi scrigni polari –  
Il camino ed il colle – ed altrettanto  
il dito della guglia  
non si spostano mai –

\*\*\*

## FINITA/INFINITÀ

1695

There is a solitude of space  
A solitude of sea  
A solitude of death, but these  
Society shall be  
Compared with that profounder site  
That polar privacy  
A soul admitted to itself –  
Finite infinity.

1695

Ha una solitudine lo spazio  
solitudine il mare  
solitudine la morte, ma tutte queste  
saranno moltitudine  
dinnanzi a quel luogo profondo  
quella polare intimità  
un'anima di fronte a se stessa –  
finita infinità.

(*There is a solitude of space* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

\*\*\*

## FIUME

162

My River runs to thee –  
Blue Sea! Wilt welcome me?  
My River waits reply –  
Oh Sea – look graciously –  
I'll fetch thee Brooks  
From spotted nooks –  
Say – Sea – Take Me!

162

Il mio fiume corre a te –  
azzurro mare, mi vorrai ricevere?  
Il mio fiume è in attesa di risposta –  
Ti prego mare, accogliami benigno!  
Ti porterò ruscelli  
da nascondigli umbratili –  
Mare, ti prego – prendimi!

(*My River runs to thee* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

corre, y entre unas peñas altas, se hunde, el cauce del río que será el Eresma, un río que se irá serenando. Yo me escapaba, y tenía quei r siempre hacia esas peñas, y en esas peñas había siempre, aunque fuera tiempo de sequiá, una gota de agua. Esto era ya el comienzo de la transformación de lo simple o complejamente sacro, en algo transparente, en algo ya divino.

(María Zambrano, *A modo de autobiografía* (1989) in *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas*, 2014, p. 722)

scorre, sprofondando tra piccole alture, il letto di quel fiume che diventerà l'Eresma, un fiume che via via si placa. Io scappavo e dovevo sempre correre verso quei massi, e tra quei massi, anche in tempo di siccità, c'era sempre una goccia d'acqua. E questo era già l'inizio della trasformazione di ciò che è semplicemente – o in modo complesso – sacro, in qualcosa di trasparente, in qualcosa che è già divino.

(María Zambrano, *Quasi un'autobiografia*, 1997, p. 131)

allí se siente y percibe la precisión del agua que conserva su inasibilidad, su sinuoso cuerpo, su reptar, su paso alado, en su doble condición de sierpe y de pájaro [...]. Todo ello viene en los dos ríos que más que rodear delimitan, definen la ciudad, corriendo por cauces de modo y significado muy diferente, en dos los vertientes que vienen a ser como dos aspectos esenciales de una misma historia [...].

De una parte, el Eresma, que corre como si no corriera, remansándose en la vocación de espejar, en un valle que se ensancha hasta terminar en una alameda al pie de las rocas más sagradas de la ciudad y que cierran este valle que podría llamarse de los templos [...]. Al otro lado de la ribera, se levantan los templos.

*(Un lugar de la palabra: Segovia in María Zambrano, España, sueño y verdad, 2002, p. 243-245)*

là si sente e si percepisce la precisione dell'acqua che conserva la sua inafferrabilità, il suo corpo sinuoso, il suo strisciare, il suo passo alato, nella sua doppia condizione di serpente e di uccello [...]. Tutto ciò si realizza nei due fiumi che più che circondare delimitano, definiscono la città, correndo nei loro alvei in modi e significati diversi, su due versanti che diventano come due aspetti essenziali di una stessa storia [...].

Da un lato, l'Eresma, che scorre come se non scorresse, ristagnandosi nella vocazione di specchiare, in un valle che si allarga fino a terminare in un pioppeto ai piedi delle rocce più sacre della città e che chiudono questa valle che potrebbe chiamarsi dei templi [...]. Sull'altra riva, si innalzano i templi.

*(Un luogo della parola: Segovia in María Zambrano, Spagna, sogno e verità, 2007, p. 232-233)*

Il disgelo  
nelle tue notti scricchiola,  
dalle sponde del fiume  
s'inabissa  
la barca della luna,  
tenera curva di mammella  
alle sonde del cielo  
Indefinita certa  
come la terra e la morte  
l'ora  
tenta la scorza nel  
segreto  
del boccio che più  
non si difende

*(Equinozio in Rina Sara Virgillito, Incarnazioni del fuoco, 1991)*

\*\*\*

## FOLGORE

362

It struck me – every Day –  
The Lightning was as new  
As if the Cloud that instant slit  
And let the Fire through –

It burned Me – in the Night –  
It Blistered to My Dream –  
It sickened fresh upon my sight –  
With every morning's beam –

I thought that Storm – was brief –  
The Maddest – quickest by –  
But Nature lost the Date of This –  
And left it in the Sky –

*(It struck me in Emily Dickinson, The Poems, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)*

362

Mi stroncava – ogni giorno –  
nuova sempre la folgore  
come se nell'istante sprigionasse  
dalla nuvola il fuoco –

Mi bruciava – la notte –  
mi torceva nel sogno –  
e negli sguardi nuovo accoltellava –  
ad ogni aurora –

Credevo la tempesta fosse rapida –  
tanto più breve quanto più furente –  
ma natura di questa perse il termine –  
e l'impianto nel cielo -

1581

The farthest Thunder that I heard  
Was nearer than the Sky  
And rumbles still, though torrid Noons  
Have lain their missiles by –  
The Lightning that preceded it  
Struck no one but myself –  
But I would not exchange the Bolt  
For all the rest of Life –  
Indebtedness to Oxygen  
The Happy may repay,  
But not the obligation  
To Electricity –  
It founds the Homes and decks the Days  
And every clamor bright  
Is but the gleam concomitant  
Of that waylaying Light –  
The Thought is quiet as a Flake –  
A Crash without a Sound,  
How Life's reverberation  
Its Explanation found –

1581

Il più lontano tuono che ho sentito  
era vicino più  
del cielo  
e ancora romba anche se mezzodi  
torridi hanno placato i loro missili –  
il lampo foriero me soltanto  
colpì –  
ma non scambio la folgore  
col resto della vita –  
con l'ossigeno il debito  
chi è felice lo ripaga,  
ma non l'obbligazione  
con l'elettricità –  
fonda le case e i giorni riveste  
ogni clamore splendido  
è barbaglio seguace  
di quella Luce al varco –  
il pensiero è come quieta favilla –  
uno strepito senza suono,  
come riverbero della vita  
trovò la spiegazione –

*(The farthest Thunder that I heard in Emily Dickinson, The Poems, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)*

Lungo l'intero giorno,  
lungo l'intera via che porta a questo mondo  
e cancella ogni via che porti a questo mondo,  
lungo la dura tenda  
di pioggia e lacerazione  
di caos e di ragione,  
lungo i due fili della duplice lama  
di intenzioni e di esitazioni  
come te, come te, signore,  
noi siamo consegnati a quella morte  
che con più denti dell'amore morde  
e separa la rosa  
dal bacio e dalla fiamma e dalle stelle le nevi  
e l'emozione dell'intellezione  
e il mondo ricompone  
ma atrocemente, ma attraverso il fuoco,  
per chi, Despota puro, dal puro Nome sarà salvato  
e dal sepolto Sole e  
dal tremendo  
Dono.

*(Diario bizantino III in Cristina Campo, La Tigre Assenza, 1991)*

La nostra  
    pietra  
    di luce  
spezzata in  
    altre  
    luci smaglianti  
    rotte  
da fuochi e  
    folgori in  
    mille  
    rifrazioni  
    specchiamo  
i nostri  
    volti  
    altri  
il grembo colmo  
    di noi ancora embrioni  
    grida la vita nuova

*(La nostra pietra in Rina Sara Virgillito, Diari fiesolani, 2015)*

\*\*\*

## FONTE

Io so la fonte ce zampilla e scorre  
benché sia notte, la so ritrovare  
benché sia notte e un grappolo di notti:  
notte del cielo e notte  
del bosco, notte della lontananza,  
notte di tutto il tempo ch'è trascorso  
dal primo scaturire... La raggiungo  
lungo i bruni sentieri dove mi guida  
il suo richiamo d'argento. E vi tuffo  
le mani, le sollevo  
congiunte a coppa fino alle mie labbra  
ed alle tue. Riconosci anche tu  
nell'arcana purezza che ci disseta  
il nostro pianto d'un giovane addio  
(disceso ad irrorare le profonde  
radici della vita), riconosci  
quelle nostre visibili  
e invisibili lacrime?

(Fonte in Margherita Guidacci, *Anelli del tempo*, 1993)

de mí una presencia inagotable y cada vez  
más pura. Era algo que de mí se desprendía,  
mientras yo quedaba detrás y encerrada en  
mi oscuridad de herida; tal el manantial en  
quien todos beben y se renfrescan y se  
vuelven puros y blandos. Y nadie entra en la  
hondura de donde mana la linfa oculta del  
manantial. Y así también ocurre a lo que ha  
de haber detrás de una voz que se oye a lo  
lejos.

(*Diotima de Mantinea* in María Zambrano,  
*Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas*  
(1928-1990), 2014p. 642)

da me nulla cessava di scaturire una  
presenza inesauribile e sempre più pura. Era  
qualcosa che si librava da me, mentre io  
rimanevo indietro, chiusa nella mia oscurità  
di ferita, come una sorgente da cui tutti  
bevono e si rinfrescano, diventando puri e  
teneri. Ma nessuno penetra nella profondità  
da cui sgorga la sua ninfa nascosta, come  
succede per una presenza che si immagina  
dietro una voce lontana.

(*Diotima di Mantinea* María Zambrano,  
*All'ombra del Dio sconosciuto*, 1997, pp. 131-  
132)

A Santa Sabina  
metteremo radici –  
almeno spero –  
il parco è questo  
e fiorito di aranci  
(o lo era) –  
niente ispirazione  
per la  
prosa,  
ma per la poesia neanche –



serve la tecnica,  
per ora,  
lunga consuetudine  
poi  
se mi avvinghi, il fontanino  
butterà acqua ancora.

(A *Santa Sabina* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

\*\*\*

## FUOCO (FIAMMA)

365

Dare you see a Soul *at the White Heat*?  
Then crouch within the door –  
Red – is the Fire’s common tint –  
But when the vivid Ore  
Has vanquished Flame’s contitions,  
It quivers from the Forge  
Without a color, but the light  
Of unannointed Blaze.  
Least Village has its Blacksmith  
Whose Anvil’s even ring  
Stands symbol for the finer Forge  
That soundless tugs – within –  
Refining these impatient Ores  
With Hammer, and with Blaze  
Until the Designated Light  
Repudiate the Forge –

365

Osi vedere un’anima  
al *Calor Bianco*?  
Dietro la porta rannicchiati –  
rosso – è il colore solito del Fuoco –  
ma quando il vivido Metallo ha vinto  
la stretta della fiamma  
dalla fucina palpita  
senza colore, solo  
la luce di una vampa  
non consacrata.  
Ogni villaggio minimo ha il suo fabbro –  
il ritmo all’incudine è simbolo,  
di fucina più sottile  
che picchia senza suono – dentro –  
questi metalli impazienti raffina  
con avvampo e con colpi  
finché la Luce designata in ultimo,  
ripudia la fucina –

(*Dare you see a Soul at the White Heat* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

Questo è il nido di sangue per un’anima;  
Qui s’intessono i nervi, qui le ossa  
Si architettano e drizzano; è l’arcana  
Foresta dove germina l’inizio.

Questo sarà figura d’uomo ed ora  
È oscuro ramo d’oscura radice,  
Alla zolla connesso come i morti,  
Ma violenta suggendo in sé la vita.

Questo è il rubino nella notte, il fuoco

Che cova nel segreto, ma sicuro  
Eromperà nel destinato attimo.  
E questi sono frantumi d'immagini  
Com'è scheggiata e franta la mia vita  
Che in te trapassa.

Fu mia parte il caos

Ma venga ormai lo Spirito ed albeggi  
Per te sulla distesa delle acque!

(*E questo sarà un uomo* in Margherita Guidacci, *Paglia e polvere*, 1961)

L'oro, il tuo metallo,  
si prepara a gocciare dagli alberi.  
Tutto è pronto per la tua  
rinnovazione  
per il compirsi dell'anello che  
giammai  
si apre o riserra  
che si rivolge quale  
serpente o  
magico  
sigillo nel fuoco  
si temprava  
si spande  
nelle carni, nelle anime

(*L'oro* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, 1984)

314

Nature – sometimes sears a Sapling –  
Sometimes – scalps a Tree –  
Her Green People recollect it  
When they do not die –

Fainter Leaves – to Further Seasons –  
Dumbly testify –  
We – who have the Souls –  
Die oftener – Not so vitally -

(*Nature – sometimes sears a Sapling* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

314

La natura – a volte brucia un arbusto –  
a volte – scalpa un albero –  
la sua gente verde lo ricorda  
se vive ancora –

Foglie più gracili – alle stagioni nuove –  
son testimoni mute –  
noi – che abbiamo un'anima –  
spesso – non così vitali – si muore

1677

On my volcano grows the Grass  
A meditative spot –  
An acre for a Bird to choose  
Would be the General thought –

How red the Fire rocks below  
How insecure the sod  
Did I disclose  
Would populate with awe my solitude

(*Oh my volcano grows the Grass* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955 trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

1677

Sul mio vulcano l'erba cresce  
un angoletto meditativo –  
spazio buono per un uccellino,  
la gente potrebbe concludere –

Quando rosso il fuoco freme, qui  
quanto malferma la terra  
se lo svelassi, si popolerebbe  
di tremore la mia solitudine

Todo es revelación. [...] La visión que llega desde afuera rompiendo la oscuridad del sentido, la vista que se abre, y que sólo se abre verdaderamente si bajo ella y con ella se abre al par la visión. [...] la visión como una llama. Una llama que funde el sentido hasta ese instante ciego con su correspondiente ver, y con la realidad misma que no le ofrece resistencia alguna. [...] La llama que es la belleza misma, pura por sí misma. La belleza que es vida y visión, la vida de la visión. Y, mientras, dura la llama, la visión de lo viviente, de lo que se enciende por sí mismo. [...] Y un vacío no disponible para otro género de visión y que reaparecerá, haciéndose ostensible, cuando ya se lo conoce, en toda aparición de belleza.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 161)

Tutto è rivelazione. [...] La visione che giunge da fuori rompendo l'oscurità del senso, a vista che si schiude, e che si schiude veramente solo se sotto di essa e con essa si schiude insieme la visione. [...]. La visione è come una fiamma. Una fiamma che fonde il senso fino a quell'istante ciego col vedere che gli corrisponde, e con la realtà stessa che non gli oppone resistenza alcuna. [...] La fiamma che è la bellezza stessa, pura per se stessa. La bellezza che è vita e visione, la vita della visione. E, intanto, la fiamma perdura, la visione del vivente, di ciò che si accende da se stesso. [...] E un vuoto non disponibile per un altro genere di visione e che riapparirà, facendosi evidente, quando già lo si riconosce, in ogni manifestazione di bellezza.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 55)

638

To my small Hearth His fire came –  
And all my House aglow  
Did fan and rock, with sudden light –  
'Twas Sunrise - 'twas the Sky –

Impanelled from no Summer brief –  
With limit of Decay –  
'Twas Noon – without the News of Night –  
Nay, Nature, it was Day –

(*To my small Heart His fire came* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

638

Giunse al mio stento focolare il suo fuoco  
e tutta la mia casa accesa  
tremò e vibrò nell'improvvisa luce –  
Era l'alba – era il cielo, convocato

non dal solito editto dell'estate  
condannata al declino:  
perenne mezzogiorno,  
senza annunci di notte –  
era, o natura, il giorno –

Maria Luisa quante volte  
raccoglieremo questa nostra vita  
nella pietà di un verso, come i Santi  
nel loro palmo le città turrette?

La primavera quante volte  
turbinerà i miei grani di tristezza  
dentro le piogge, fino alle tue orme  
sconsolate – a Saint Cloud, sulla Giudecca?

Non basterà tutto un Natale  
a scambiarsi le favole più miti:  
le tuniche d'ortica, i sette mari,  
la danza sulle spade.

«Mirabilmente il tempo si dispiega...»  
ricorrerà nel tempo questo minimo  
corso, una donna, un atomo di fuoco:  
noi che viviamo senza fine.

*(Biglietto di Natale a M.L.S in Cristina Campo, La Tigre Assenza, 1991)*

*Nella carne addormentato...*  
Dio morto, Dio immortale.  
Magistrale discorso  
l'altare vuoto e spoglio  
al centro di un Cespuglio Ardente  
di bocci e braci e  
proni volti in fiamme.  
Come il tremendo foglio  
d'agnello bianco  
incorniciato di tragiche gemme  
– Dio immortale, Dio morto –  
dove, grazia o condanna,  
solo intingendo nella cruenta porpora  
era dato firmare al calamo dell'Autocrate.

*(Mattutino del venerdì santo in Cristina Campo, La Tigre Assenza, 1991)*

Non era questo il sublime  
vagheggiato  
lume dello spirito  
ma fiammella fatuo fuoco  
di morte  
di cadaveri  
lezza la mia  
morte più volte ripetuta  
fuga inutile  
inutile  
lacerazione dei tuoi segni  
intoccabili, rete che spinge  
giù nell'oceano le  
ritorte  
e nel fondo oltre ogni  
rabbia di spume  
si congiunge  
al macigno  
ultimo

*(Non era questo il sublime in Rina Sara Virgillito, Incarnazioni del fuoco, 1991)*

Non si vede  
ciò che dentro brucia  
tutte le tessiture  
carte  
diaframmi  
o possibili infrastrutture  
non si sente  
ciò che più  
d'ogni altro potere  
scoppia lacerti  
corruga  
gli ottenebrati fiumi  
di lava  
non  
si  
può  
comprendere  
l'unione estrema –  
cenere siamo  
che vuole ridiventare fiamma  
ardore sempiterno  
fuga dal centro e  
centro che non sfuoca  
le esatte linee di forza  
S'accendono corolle e diademi  
nelle prime fasce d'arcobaleno  
che forma e riforma  
in mutanti movenze  
incomparabili anelli viventi

*(Metamorfosi 3 in Rina Sara Virgillito, Incarnazioni del fuoco, 1991)*

Luce vibra amorosa  
nell'universo  
potente si dissemina  
per ogni dove –  
tu  
che non arrivi fine  
pace senza pace  
forza e tenerezza  
tu, mia Pentecoste,  
le arsure apri non  
commensurabili  
alle tue ali di fuoco  
apri ogni impuro assente  
scoscendimento  
ogni  
serratissima  
serratura  
apri  
l'anima il cerchio l'atomo  
l'ultima  
vanescente  
soglia

*(Luce vibra amorosa in Rina Sara Virgillito, Incarnazioni del fuoco, 1991)*

'Empimi di te,  
sei il fuoco che imbocca,  
la voragine che rigenera  
smangi insisti prevarichi  
vento livido sole  
che la vince sull'eclisse  
tondeggiando implacabile,  
nel giro di miliardi  
d'anni rispalanca  
l'occhio falciate  
vita, aurora di folgori

*(Apparizione del Dio in Rina Sara Virgillito, Incarnazioni del fuoco, 1991)*

Dal vuoto erompi  
energia inestinguibile  
fuoco di specchi  
abbacinante  
cruda  
luce  
primordiale  
che sei vita e  
gli abissi  
sconfondi e succhi,  
amorosa  
vertigine  
assalto  
già  
conficcato nel  
segno  
doppio unico  
vertice  
senzaconfini

*(La verità in Rina Sara Virgillito, L'albero di luce, 1994)*

Come un Dio geloso  
mi avviluppi  
mi stringi sempre più  
nella nube  
che è te  
mi avvinghi e penetri  
pelle nella pelle  
ossa nell'ossa  
finché  
sei fuoco liquido  
che sale vertebra  
dentro  
vertebra  
midollo  
inconsumabile  
essenza  
al mio vaneggiante  
andare  
restare  
Signore  
il tempo  
che i miei sguardi ti congiunga  
fuori da me  
tenerissimo  
squarcio  
della tenebra

*(Come un Dio geloso in Rina Sara Virgillito, Ultime poesie, 2016)*

\*\*\*

## GOCCIA

Lo dejamos sin saberlo quizás conscientemente para hacerlo a los pies del Único [...] Una gota no sustraída al esposo, al marido, si se tienen, al hijo si se tiene, al padre, al hermano, al amigo entre todos, a los amigos fraternos y si se filosofa al hombre en universal. Una gota que origina y garantiza la fragancia del perfume que él percibe y en ciertos casos aspira. Y su ser inagotable.

(María Zambrano, Agustín Andreu, *Cartas de La Piéce (corrispondencia con Agustín Andreu)*, 2002, pp. 106-107)

Se revela en Antígona su naturaleza femenina en el modo como cumplió esa su pasión; en su figura de doncella que va con el cántaro de agua, símbolo de la virginidad, de un agua contenida que se derramará entera, sin que se haya vertido antes ni una sola gota.

(María Zambrano, *El sueño creador*, 1965, 1986<sup>1</sup>, p. 89)

Ci abbiamo rinunciato senza saperlo, forse consapevolmente, per farlo ai piedi dell'Unico [...] una goccia non sottratta allo sposo, al marito, se si ha, al figlio se si ha, al padre, al fratello, all'amico tra gli altri, agli amici fraterni, e, se si fa filosofia, all'umanità. Una goccia che origina e garantisce la fragranza del profumo che lui percepisce e, in certi casi, aspira. Si tratta dell'essere inesauribile [della femminilità].

(María Zambrano, *Lettere da La Piéce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, vol. 1, 2016, p. 133)

Si rivela in Antigone la sua natura femminile nel modo in cui compie quella sua passione; nella sua figura di fanciulla che va con la brocca dell'acqua, simbolo della verginità, di un'acqua contenuta che si spargerà tutta in una volta, senza che prima ne sia stata versata una sola goccia.

(María Zambrano, *Il sogno creatore*, 2002, p. 108)

\*\*\*

## GORGO

Mentre riaffioro dal gorgo  
(non so per quanto – forse solo un attimo)  
fa' che il mio sguardo incroci  
un'altra volta il tuo sguardo.

Non lasciare la riva,  
non tendere neppure la tua mano  
a cercar d'afferrarmi (rischio inutile  
quanto mortale).

Dammi solo il tuo sguardo  
serio e fraterno,  
ch'io possa ricordarlo quando ancora  
sprofonderò nell'inferno!

(*Per intervalla insaniae* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

Il gorgo grande – dietro  
le vipere di Medusa –  
è quel che di fronte



mi rendi,  
la verifica delle bilance  
che librano l'etere e la pietra  
la danza dei pianeti le vigne  
di latte  
astrale, uguale alla forza  
che nutre il caos e gli impeti  
suscita terragni

(*Il gorgo* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, 1984)

\*\*\*

## GREMBO

Con te racchiudo nel mio vasto grembo  
Montagne, boschi e fiumi, colorati universi  
Che insieme a te mi rapirà l'aurora.

Pure fin là t'insegue il mio richiamo;  
E oscure fiamme di cipressi o inquiete  
Ombre su un lago  
Ti faranno per me sospirare d'esilio.

(*L'attesa III* in Margherita Guidacci, *Paglia e polvere*, 1961)

\*\*\*

## INCARNAZIONE

1651

A Word made Flesh is seldom  
And tremblingly partook  
Nor then perhaps reported  
But have I not mistook  
Each one of us has tasted  
With ecstasies of stealth  
The very food debated  
To our specific strength –

A Word that breathes distinctly  
Has not the power to die  
Cohesive as the Spirit  
It may expire if He –  
“Made Flesh and dwelt among us”  
Could condescension be  
Like this consent of Language  
This Loved Philology

1651

Una parola fatta carne di raro  
e tremando s'accoglie  
neanche si riporta, magari,  
eppure se non sbaglio  
ognuno di noi ha gustato  
le estasi rubando  
proprio il cibo assegnato  
alla nostra specifica forza –

Una parola che esatta respira  
di morire non ha potestà  
coesiva come lo Spirito  
spira se Lui spirerà –  
“Si fece carne e abitò fra noi”  
quale condescendenza vive  
come questo consenso del linguaggio  
questa amata filologia?

(*A word made Flesh is seldom* in Emily Dickinson, *The Poems*, trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

\*\*\*

## IMMORTALITÀ

470

I am alive – I guess –  
The Branches on my Hand  
Are full of Morning Glory –  
And at my finger's end –

The Carmine – tingles warm –  
And if I hold a Glass  
Across my Mouth – it blurs it –  
Physician's – proof of Breath –

I am alive – because  
I am not in a Room –  
The Parlor – Commonly – it is –  
So Visitors may come –

And lean – and view it sidewise –  
And add "How cold – it grew" –  
And "Was it conscious – when it stepped  
In Immortality?"

I am alive – because  
I do not own a House –  
Entitled to myself – precise –  
And fitting no one else –

And marked my Girlhood's name –  
So Visitors may know  
Which Door is mine – and not mistake –  
And try another Key –

How good – to be alive!  
How infinite – to be  
Alive – two-fold – The Birth I had –  
And this – besides, in – Three!

470

Sono viva – suppongo –  
sulla mia mano i rami  
traboccano convolvoli –  
sulla punta del dito –

mi pizzica il carminio –  
se davanti alla bocca  
tengo un vetro – s'appanna –  
per il medico prova del respiro –

Sono viva – perché  
non sono in una stanza –  
il salotto di solito – così  
è aperto il passo ai visitatori –

che si chinano – guardano di fianco –  
poi "come è fredda adesso" e  
"era in sé, quando entrò  
nell'immortalità?"

Sono viva – perché –  
non ho una mia dimora –  
intitolata a me e a me soltanto –  
per nessun altro va –

c'è sopra il mio nome di ragazza –  
così i visitatori  
distinguono la mia porta e non tentano  
con la chiave sbagliata –

Come è bello – esser vivi!  
Come è infinito – essere  
viva – due volte – la mia prima nascita –  
e questa – adesso – in te!

*(I am alive – I guess in Emily Dickinson, The Poems, trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)*

\*\*\*

## INDICIBILE

El conocimiento puro, que nace en la intimidad del ser, y que lo abre y lo trasciende, «el diálogo silencioso del alma consigo misma» que busca aún ser palabra, la palabra única, la palabra indecible; la palabra liberada del lenguaje.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 170)

La conoscenza pura, che nasce nell'intimità dell'essere, e che lo dischiude e lo trascende, il "dialogo silenzioso dell'anima con se stessa" che cerca di essere ancora parola, la parola unica, la parola indicibile; la parola liberata dal linguaggio.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 62)

Hay una línea imperceptible, un nivel desde el cual el corazón comienza a sentirse sumergido. No encuentra resistencia en torno por falta de respuesta a su incesante llamada, pues que su latir es al propio tiempo un llamar. Y hay la invocación silenciosa, la indecible, que parte en una dirección indefinida, no porque lo sea, sino por rebasar toda dirección conocida.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 180)

C'è una linea impercettibile, un livello a partire dal quale il cuore comincia a sentirsi sommerso. A non incontrare resistenza intorno per mancanza di risposta alla sua incessante chiamata, dato che il suo battere è allo stesso tempo un chiamare. Di qui l'invocazione silenziosa, l'indicibile, che parte in una direzione indefinita, non di per sé, ma perché va oltre tutte le direzioni conosciute.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 73)

\*\*\*

## INFERI

Entre los profundos abismos que rodean el centro y el inmediato subsuelo, patria de las raíces, están los yacimientos del agua y de la luz cuajada y sepultada.

(María Zambrano, *Los bienaventurados*, 1979<sup>1</sup>, 1991, p. 18)

Tra i profondi abissi che circondano il centro e l'immediato sottosuolo, patria delle radici, si trovano i giacimenti dell'acqua e della luce coagulata e sepolta.

(María Zambrano, *I beati*, 1990<sup>1</sup>, 2010, p. 17)

Y entonces, estos hombres en la caverna son sus entrañas, sus propias entrañas, y ha de bajar a arrancarlos de allí, a rescatarlos. Es el suceso que acecha al feliz en cualquier forma en que la felicidad le haya llegado, la necesidad de descender a los *infernos* a derramar el agua de la felicidad sobre la sequedad y aun a darse en pasto a la autofagia que en los *infernos* inacabablemente campea, pues que hay algo en el allí confinado que

E allora questi uomini nella caverna sono le sue viscere, le sue proprie viscere, ed egli deve scendere a strapparli da lì, a riscattarli. È l'esito che attende al varco il felice, qualunque sia la forma in cui la felicità lo ha raggiunto, questa necessità di discendere negli *infernus* a spargere l'acqua della felicità sull'arsura e perfino a darsi in pasto all'autofagia che negli *infernus* interminabilmente riaffiora, poiché in lui lì confinato c'è qualcosa

resiste, que subsiste, algo indestructible

(María Zambrano, *Los bienaventurados*, 1979<sup>1</sup>, 1991, p. 95)

che resiste, che sussiste, qualcosa d'indistruttibile.

(María Zambrano, *I beati*, 1990<sup>1</sup>, 2010, p. 86)

\*\*\*

## INVISIBILE

Todo lo que no siguió el curso del tiempo con sus desiertos, donde tanto abismo se abre; lo que no se acordó con su invisible ser, que solamente se nos da a sentir y a oír, mas no a ver – el ver lo que el tiempo ha causado – es ya un juicio.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 158)

Tutto ciò che non seguì il corso del tempo con i suoi deserti, dove un così grande abisso si apre; ciò che non si accordò col suo essere invisibile, che solamente ci sí dà a sentire e a udire, non a vedere – ciò che il tempo ha prodotto è già un giudizio.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 52)

\*\*\*

## LACRIMA

Pese e traboccanti  
Acque di desolazione  
Che sempre rizampillano  
Da una segreta polla  
Dell'essere,  
Che mi avvolgono, scorrano  
Come nelle mie vene il sangue  
(E il sangue ad esse risponde)  
Ineluttabili come s'inseguono  
Le onde del respiro

Vi sento scorrere e bruciare  
Sulle mie guance  
Lacrime silenziose e tremende  
Come tutto ciò ch'è di là dalla voce.  
Una corrente antica mi trascina!  
Anche più antica del vento  
Dove sono le anime  
Delle foglie morte  
Di tutti gli inverni.

Potessi per un attimo  
Stare sulla tua sponda,  
Tuffare in te le mani  
E giudicarti!  
Ma sono tutta immersa  
Nel tuo fiotto profondo e senza origine

E lacrime di tempi immemorabili  
Si fanno ancora strada dai miei occhi.

Risposta a quale domanda?  
Son domanda e risposta imperscrutabili?  
Formano tutte le lacrime  
Un'unica distesa  
Come le acque del mondo?  
E tengono a quel mare  
Da tutte le sorgenti?  
Hanno un cielo che in esse si rispecchia?

Così ti ascolto nelle pause  
Di questa vita che talora  
Improvvisa tu superi ed inondi,  
Fonte che nessun'erba mai consola  
E nessun albero ombreggia,  
Che sei me stessa e m'ignori  
E mi consumi ed oltre ti riversi  
Nel tuo viaggio di secoli,  
Tesa fra i morti e i non ancora nati,  
Acqua della tristezza del mio cuore.

*(Lacrime in Margherita Guidacci, *Paglia e polvere*, 1961)*

Troppe cose hanno accolto le tue palpebre  
l'attenzione t'ha consumato le ciglia.  
Troppe vie t'hanno ripetuta,  
stretta, inseguita.

La città da secoli ti divora  
ma per te travede, sogno e sfacelo  
di luci e piogge, lacrime senili  
sulla ragazza che passa  
febbrile, indomabile, oltre il tempo, oltre un angolo.

Ritorna! Gridano i vecchi di Santa Maria del Pianto,  
la ronda della piscina di Siloè  
con i cani, gl'ibridi, gli spettri  
che non si sanno e tu sai  
radicati con te  
nel glutine blu dell'asfalto  
e credono al tuo fiore che avvampa, bianco –

poiché tutti viviamo di stelle spente.

*(Oltre il tempo, oltre un angolo in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)*

\*\*\*

## LAMPO

362

It struck me – every Day –  
The Lightning was as new  
As if the Cloud that instant slit  
And let the Fire through –

It burned Me – in the Night –  
It Blistered to My Dream –  
It sickened fresh upon my sight –  
With every morning's beam –

I thought that Storm – was brief –  
The Maddest – quickest by –  
But Nature lost the Date of This –  
And left it in the Sky –

362

Mi colpiva ogni giorno –  
sempre era nuovo il lampo  
come se in quell'istante si spaccasse la nuvola  
e sprigionasse il fuoco.

Mi bruciava, la notte,  
mi torturava in sogno;  
e di nuovo doleva nel mio sguardo  
ad ogni raggio mattutino.

Credevo passeggeri gli uragani –  
tanto più brevi quanto più violenti.  
Di questo la natura perse il conto,  
e lo lasciò nel cielo.

(*It struck me – every Day* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

\*\*\*

## LATTE

Pregna di te  
l'aria si dissolve in  
luce in  
denso sfoglio di latte  
di sangue  
Nell'unico nulla  
ci fondiamo  
due in uno una sola  
tenerezza d'inesistenti  
perle disfatte

(*Pregna di te* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

Una sola sostanza  
in due persone,  
due creature in un solo  
tronco  
che dirama diamanti bocci rosei  
ai cieli gonfi  
di plenilunio  
nelle imminenti piogge –  
in te in me

si levano  
albe di rosseggianti acque  
petali roventi  
di incomparabili succhi  
in continuate metamorfosi,  
carezza dondolo  
di venti  
nella stagione che apre  
ogni grembo  
Il latte della madre  
nelle tue labbra di miele,  
l'azzurro dei miei occhi  
sotto i tuoi cigli in ombra  
la vertigine dell'ascensione  
sulla pianta primordiale,  
l'asse del mondo,  
nel vano avvinghio  
del serpente

Cominciano a sfarsi i bocci  
nello scroscio primaverile –  
la tua mano, la mia  
aprono i diti  
al nuovo giorno  
Non riusciamo a staccarci  
in due diverse forme,  
non riusciamo a foggiare  
l'unico vivente rameggio  
negli sguardi degli uomini  
increduli  
con sofferenza comportiamo  
che il divergente incontro  
appaia il vero  
Cala (per ora) il sipario  
sul gesto che  
non rinuncia al futuro  
al velame che attraverso  
eventi millenari  
precipita  
nel nuovo  
assaggio

(*Metamorfosi 2* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

Dal mare di latte sorgi  
vergine Venere –  
affondiamo per ritrovarti  
per lunghi e lunghi  
flussi anellari  
per infiniti abissi  
d'oro  
permutandoci  
in pesci in acquatici fiori  
animali senza pelle  
né luce né ombra  
in ellittiche forme magnetiche  
senza e fuori conoscenza  
poi  
prima  
sempre  
nonsisadove e  
q u i  
nel momento senza resa

(*Nascita di Venere I* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

\*\*\*

## LIQUEFAZIONE

Delirando  
incespicando  
fra il pianto biondo delle foglie  
illanguidite pronte  
a macerarsi  
nel fango, m'attento  
nelle nebbie fantasma che  
t'ingollano  
diventano gorgoglio sommosso  
nell'umido d'impalpabili  
gocce  
O liquefazione  
impossibile delle membra  
inammissibile  
raggiungerti dove sei  
fuori  
dentro,  
invivibile verità  
dei passi che istante  
su  
istante  
non conducono alla forma  
dove provvisorio ti levi  
sul terreno  
nell'aria

(*Delirando* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)



\*\*\*

## LUCE

Questa è l'ultima luce che l'anno  
Morente trattiene  
Nei rovi rugginosi, nei rami  
Arrossati del salice,  
Nell'arancia che sorridendo mi porgi.

Luce ferma, terrestre,  
Avaramente serbata  
Contro il livido cielo di dicembre.

Né tristezza né gioia:  
Una presenza ed il rifiuto di spengersi.

Simile a quella luce  
Che tu pure difenderai nell'anima  
Quando la più invernale età ti pieghi  
Verso la nudità della zolla.

*(Ultima luce in Margherita Guidacci, *Paglia e polvere*, 1961)*

Anche tu resterai fra i miei tesori  
più dilette, da quando in un notturno  
giardino silenzioso (dolce l'erba  
ai miei passi come dolce la mano  
che mi guidava e sosteneva) a un tratto  
d'autunno, sopra un lungo stelo  
di tenebre, ai miei occhi  
stupefatti ti apristi  
fiore di luce, Altair.

*(Altair in Margherita Guidacci, *Il buio e lo splendore*, 1989)*

In ragnatele di luce  
si spegne il mondo  
fluttua la torre dorata e  
si smembra  
in labili parole  
senza scommessa.  
Ancora il giorno riviene alla stella  
spalanca  
oggetti inavvertibili, un sottile  
brulicare che imbianca da galassie  
sfuocate

(*Nebbie* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, 1984)

nata da  
te,  
osso delle tue  
ossa,  
spacco la membrana  
che  
mi separa dalla  
luce

(*Nascita di EVA 2* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

d

469

The Red – Blaze – is the Morning –  
The Violet – is Noon –  
The Yellow – Day – is falling –  
And after that – is none –

But Miles of Sparks – at Evening –  
Reveal the Width that burned –  
The Territory Argent – that  
Never yet – consumed –

(*The Red – Blaze – is the Morning* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955;0 trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

469

Il rosso – il rovente – è il mattino –  
violetto – il mezzodì –  
giallo – il Giorno – che cede –  
e dopo – niente –

Ma di sera migliaia di faville  
rivelano la vastità che arse –  
territorio d'argento ancora mai  
consumato –

611

I see thee better – in the Dark –  
I do not need a Light –  
The Love of Thee – a Prism be –  
Excelling Violet –

I see thee better for the Years  
That hunch themselves between –  
To Miner' s Lamp – sufficient be –  
To nullify the Mine –

And in the Grave – I see Thee best –  
Its little Panels be  
Aglow – All ruddy – with the Light  
I held so high, for Thee –

What need of Day –  
To Those whose Dark – hath so – surpassing Sun –  
It deem it be – Continually –  
At the Meridian?

(*I see thee better – in thr Dark* in Emily Dickinson, *The Poems*, trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

611

Ti vedo meglio al buio –  
non mi occorre una luce –  
l'amore per te – è un prisma –  
oltre il violetto –

Ti vedo meglio per gli anni  
che frammezzo s'incurvano –  
la lampada del minatore basta –  
e la maniera annulla –

E nella tomba al meglio – ti vedo –  
i suoi corti pennelli – incandescenti  
son rossi – nella luce  
che levai così alta – per te –

Il giorno a cosa serve –  
per chi – nella sua tenebra – ha un Sole  
così in eccesso che sembra –  
senza intervallo – allo Zenit?

757

The Mountains – grow unnoticed –  
Their Purple figures rise  
Without attempt – Exhaustion –  
Assistance – or Applause –

In Their Eternal Faces  
The Sun – with just delight  
Look long – and last – and golden –  
For fellowship – at night –

(*The Mountains – grow unnoticed* in Emily Dickinson, *The Poems*, trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

757

Le montagne di nascosto crescono –  
le loro forme di Viola  
senza sforzo si elevano – stanchezza –  
battimani – o soccorso –

Nei loro volti esterni  
con giusta gioia – il Sole  
a lungo – d'oro – cerca –  
compagni – la notte –

764

Presentiment – is that long Shadow – on the Lawn –  
Indicative that Suns go down –

Monition – to the startled Grass  
That Darkness – is about to pass –

(*Presentiment – is that long Shadow – on the Lawn* in Emily Dickinson, *The Poems*, trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

764

Presagio – è quell'ombra lunga – sul prato –  
l'indizio che i Soli vanno giù –

L'avviso all'erba spaurata  
presto arriva – il buio –

854

Banish Air from Air –  
Divide Light if you dare –  
They'll meet  
While Cubes in a Drop  
Or Pellets of Shape  
Fit.  
Films cannot annul  
Odors return whole  
Force Flame  
And with a Blonde push  
Over your impotence  
Flits Steam.

(*Banish Air from Ar* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Nadia Campana, 1997<sup>1</sup>, 2013)

854

L'aria nell'aria escludi –  
spacca la Luce se  
puoi – si rifaranno  
Uno  
come cubi nella goccia o sfere  
d'una forma s'addensano.  
I veli non annienti  
torna intero il profumo  
sforza la fiamma  
e con un fiotto biondo  
sulla tua impotenza  
vapore fuma.

1039

I heard, as if I had no Ear  
Until a Vital Word  
Came all the way from Life to me  
And then I knew I heard.

I saw, as if my Eye were on  
Another, till a Thing  
And now I know 'twas Light, because  
It fitted them, came in.

I dwelt, as if Myself were out,  
My Body but within  
Until a Might detected me  
And set my kernel in.

And Spirit turned unto the Dust  
“Old Friend, thou knowest me”.  
And Time went out to tell the News  
And met Eternity.

*(I heard, as if I had no Ear in Emily Dickinson, The Poems, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)*

1039

Udivo come se non avessi orecchi  
finché un verbo vitale  
fece la via intera dalla vita  
fino a me – seppi allora che udivo.

Vedevo come l'orecchio fosse di  
un altro – poi una cosa,  
adesso so che era Luce, perché  
gli si adattava,  
entrò.

Abitavo, come Io fossi fuori,  
soltanto il corpo  
dentro – poi una forza mi scopri  
e mi pose al centro il nocciolo.

E si rivolse lo spirito alla polvere  
“M'hai conosciuto, vecchia amica”,  
e a dar le novità uscì il tempo  
trovò l'Eternità.

11

I never told the buried gold  
Upon the hill – that lies –  
I saw the sun – his plunder done  
Crouch low to guard his prize.

He stood as near  
As stood you here –  
A pace had been between –  
Did but a snake bisect the brake  
My life had forfeit been.

That was a wondrous booty –  
I hope twas honest gained.  
Those were the fairest ingots  
That ever kissed the spade!

Whether to keep the secret –  
Whether to reveal –  
Whether as I ponder  
“Kidd” will sudden sail –

Could a shrewd advise me  
We might e'en divide –

11

Mai rivelai l'oro sepolto  
che posa sulla collina –  
ho visto il sole, dopo la rapina –  
rannicchiarsi a guardia della preda.

M'era vicino il sole come te –  
un passo, non di più –  
se un serpente tagliava in due il rovetto  
la mia vita sarebbe stata in forse.

Era un bottino splendido –  
Guadagnato – lo spero – onestamente.  
I più attraenti lingotti  
Che mai vanga abbia baciato.

Non so se mantenere  
il segreto, o svelarlo –  
E se poi, mentre medito, il pirata  
spiegasse le sue vele all'improvviso?

Chi fra gli scaltri vuole consigliarmi?  
Potremmo dividerci la preda –  
E se poi mi tradisse –

Should a shrewd betray me –  
Atropos decide!

Che Atropo decida!

(*I never told the buried gold* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

101

Will there really be a “Morning”?  
Is there such a thing as “Day”?  
Could I see it from the mountains  
If I were as tall as they?

Has it feet like Water lilies?  
Has it feathers like a Bird?  
Is it brought from famous countries  
Of which I have never heard?

Oh some Scholar! Oh some Sailor!  
Oh some Wise Man from the skies!  
Please to tell a little Pilgrim  
Where the place called “Morning” lies!

101

Verrà davvero il mattino?  
Davvero esiste il giorno?  
Potrei vederlo dai monti  
se fossi alta come loro?

Ha piedi simili a ninfee?  
Piume come gli uccelli?  
Lo recan da regioni favolose  
che non udii mai nominare?

Oh, venga un erudito! Un marinaio!  
Un sapiente dai cieli!  
E a quest’umile pellegrina spieghi  
dov’è il luogo che chiamano mattino!

(*Will there really be a “Morning”?* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

258

There’s certain Slant of light,  
Winter Afternoons –  
That oppresses, like the Heft  
Of Cathedral Tunes –

Heavenly Hurt, it gives us –  
We can find no scar,  
But internal difference,  
Where the Meanings, are –

None may teach it – Any –  
’Tis the Seal Despair –  
An imperial affliction  
Sent us of the Air –

When it comes, the Landscape listens –  
Shadows – hold their breath –  
When it goes, ’tis like the Distance  
On the look of Death –

258

V’è un angolo di luce  
nei meriggi invernali  
che opprime come musica  
d’austere cattedrali.

Una celeste piaga  
ci dà, senz’altro segno  
che il tramutarsi intimo  
d’ogni significato.

Insegnarla è impossibile –  
il suggello è l’angoscia,  
imperiale afflizione  
discesa a noi dall’aria.

Quando viene, il paesaggio  
ascolta, fino l’ombra  
trattengono il respiro.  
E quando va, somiglia alla distanza  
sul volto della morte.

(*There’s certain Slant of light* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

297

It's like the Light –  
A fashionless Delight –  
It's like the Bee –  
A dateless – Melody –

It's like the Woods –  
Private – Like the Breeze –  
Phraseless – yet it stirs  
The proudest Trees –

It's like the Morning –  
Best – when it's done –  
And the Everlasting Clocks –  
Chime – Noon!

(*It's like the Light* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

297

Come la luce,  
delizia senza forma –  
e come l'ape,  
melodia senza tempo –

simile ai boschi,  
segreta come brezza,  
che, senza frasi, agita  
gli alberi più superbi –

come il mattino  
perfetto sul finire,  
quando orologi immortali  
suonano mezzogiorno!

883

The Poets light but Lamps –  
Themselves – go out –  
The Wicks they stimulate –  
If vital Light

Inhere as do the Suns –  
Each Age a Lens  
Disseminating their  
Circumference –

(*The Poets light but Lamps* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

883

Accendere una lampada e sparire –  
questo fanno i poeti –  
ma le scintille che hanno ravvivato –  
se vivida è la luce

durano come i soli –  
ogni età una lente  
che dissemina  
la loro circonferenza –

...

Ti cercherò per questa terra che trema  
lungo i ponti che appena ci sorreggono ormai  
sotto i meli profusi, le viti in fiamme.  
Volevo andarmene sola al Monte Athos  
dicevo: restano pagine come torri  
negli alti covi difesi da un rintocco.

...

Ma ora non sei più là, sei tra le grandi ali incerte  
trapassate dal vento, negli aeroporti di luce.

...

nei denti disperati degli amanti che non disserra  
più il dolce fiotto, la via d'oro del figlio...

(*Emmaus* in Cristina Campo, *Poesie sparse* ora in *La Tigre Assenza*, 1991)

Ottobre, fiore del mio pericolo –  
primavera capovolta nei fiumi.

Un'ora m'è indifferente fino alla morte  
- l'acero ha il volo rotto, i fuochi anneriscono –  
un'ora il terrore di esistere mi affronta  
raggiante, come l'astero rosso.

Tutto è già noto, la marea prevista,  
pure tutto si ottenebra e rischiarà  
con fresca disperazione, con stupenda  
fermezza...

La luce tra due piogge, sulla punta  
di fiume che mi trafigge tra corpo  
e anima, è una luce di notte  
– la notte che non vedrò –  
chiara nelle selve.

(*Estate indiana* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

Il y a une différence essentielle entre le  
mystique qui tourne vers Dieu la faculté  
d'amour et de désir dont l'énergie sexuelle  
constitue le fondement physiologique, et la  
fausse imitation de mystique qui, laissant à  
cette faculté son orientation naturelle et lui  
donnant un objet imaginaire, imprime à cet  
objet comme étiquette le nom de Dieu.  
[...] Tout ce qui est sans valeur fuit la  
lumière.  
[...] On est livré nu à la lumière.  
[...] Quand on arrive à l'orifice, c'est la  
lumière. Non seulement elle aveugle, inais  
elle blesse. Les yeux se révoltent contre elle.  
[...] Prendre la chair pour se cacher de la  
lumière, n'est-ce pas un péché mortel?

(*Illusions* in Simone Weil, *La pesanteur et la  
grâce*, 1947, pp. 100, 104 e 106)

C'è una differenza essenziale fra il mistico  
che rivolge a Dio la capacità d'amore e di  
desiderio di cui l'energia sessuale è  
fondamento fisiologico, e la falsa imitazione  
del misticismo che, lasciando a quella  
capacità la sua orientazione naturale e  
fornendole un oggetto immaginario,  
imprime su quest'ultimo, come etichetta, il  
nome di Dio.  
[...] Tutto quello che è senza valore fugge la  
luce.  
[...] Si è consegnati nudi alla luce.  
[...] Quando si giunge all'orifizio, è la luce.  
Essa non acceca soltanto: ferisce. Gli occhi  
le si ribellano.  
[...] Celarsi alla luce, non è peccato mortale?

(*Illusioni* in Simone Weil, *L'ombra e la grazia*,  
1951, pp. 101, 105 e 107)

Il plenilunio abbatte le cortine,  
ricopre le terrestri  
meraviglie  
altissima la cupola,  
col Sole la Regina  
congiunta  
illumina i giacigli  
di gelsomini  
Apri  
la porta,  
l'Amato è l'Amata, senza  
vita senza più  
morte  
spossati gli ultimi petali si  
dissanguano di luce

(*Plenilunio di primavera* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

Inseguita da suoni  
e da visioni  
da luci punta  
violazzurre  
urlata dentro  
dalle tue  
fantastiche visitazioni  
ascolto il  
lamento  
il grido  
la bocca scura della luna  
il pianto dell'esiliato e  
del folle  
il singulto  
dell'amore insaziato  
e  
della tenera  
soglia della morte  
Avvento o  
lacerante  
fuoco di mezzanotte  
vieni, intaglia la tua  
stretta  
dove non resiste roccia

(*Inseguita da suoni e da visioni* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)



Non potrebbero  
non possono  
giungerti  
la mie grida  
gli urli muti che  
non ti toccano  
perché sei troppo vicino  
Àlzati, non rigettare  
il tessuto  
del tuo essere luce,  
non lì non qua  
in nessun luogo tu sei,  
in me e fuori  
di me  
sei vivi cresci  
smisurato ti concentri  
dove il vuoto non sa  
d'essere anima

*(Non potrebbero in Rina Sara Virgillito, Incarnazioni del fuoco, 1991)*

Consegnandosi  
all'ultimo  
paradiso  
si sfa  
l'albero di luce  
nel soffio delle  
mani  
avide si  
rimescola  
all'infinito brulichio  
di germi  
radianti nel cielo,  
non visibili  
per noi  
sommersi  
nel palpito indiviso

*(Magnolia (l'albero di luce) in Rina Sara Virgillito, L'albero di luce, 1994)*

Diménticati, luce,  
della curva carezza delle cose  
fatti centro alla  
vita sepolta,  
sfera che si dilata  
incompatibilmente ai nostri stretti  
tenta  
irradia  
spalanca  
la nuova rada senza  
possibilità di sponde,  
altra acqua cangiante  
sibilante accecante  
innamorata  
della terra, dell'acqua

(*Diménticati, luce* in Rina Sara Virgillito, *L'albero di luce*, 1994)

Parlami –  
Scendi o risali  
esci  
dalla tua tomba di  
luce  
in altra luce meno  
severa  
in altri fossati  
scavalcando ritorni  
altro tempo  
futuro  
che ci inghiotte  
e spreme  
LUCE semper

(*Parlami* in Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani*, 2015)

\*\*\*

## LUCE/BUIO

Dove il tuo fuoco  
s'estingue  
e il mio,  
nel NONDOVE,  
nella luce che è il buio,  
è non-luce non-buio  
senza tinta né tizzo  
senza possibili parola,  
nell'indicibile vuoto  
pieno di ogni cosa e del  
nulla, del nulla  
che vuole essere detto  
perché  
siamo vivi ancora,  
l'«io sono» il «tu sei»  
non ha senso  
ma  
ancora la voglia è potente  
non si distruggono  
i segnati segni  
non ci scompone non ci  
assidera/brucia  
nel NONESSERE  
l'Eternità che ci È

(*Nel nondove* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

\*\*\*

## LUZ SOMBRÍA

hay otra luz: la sombría luz de los misterios, la luz que alumbra no a las imágenes visibles, visiones del alma y de la inteligencia, sino al mundo sagrado no revelado todavía, al mundo del padecer humano en todo su misterio y su enigma. Es también la luz de la tragedia que nos imaginamos siempre bajo la indecisa luz de una mariposa de aceite, en el lo espacio angosto de los sueños. La luz que se insinúa en el alma, que no se repliega ante ella y permite que los conflictos trágicos, las pesadillas que pueblan el semisueño de la vida humana, el interior de esa “sombra de sueño” que es el hombre, se manifiesten. Luz contraria a la diafanidad, que hace salir de sí para ser entrevista esa clase de presencia, pura palpación que es un ser humano, el ser que entre todos se

Ma, c'è un'altra luce: la luce oscura dei misteri, la luce che illumina non le immagini visibili, visioni dell'anima e dell'intelligenza, ma il mondo sacro non ancora rivelato, il mondo della sofferenza umana in tutto il suo mistero e il suo enigma. Corrisponde anche alla luce della tragedia che spesso ci immaginiamo nell'indeciso chiarore di un lumino a olio, nell'angusto spazio dei sogni. La luce che si insinua nell'anima, che non si ritrae davanti a essa, permettendo che i conflitti tragici, gli incubi che popolano il semisogno della sofferenza umana, l'interno di quella «ombra di sogno» che è l'uomo, si manifestino. Luce contraria alla diafanità, che fa uscire da sé perché possa essere intravista quella presenza, pura palpazione,

presenta envuelto en su alma. Leve resplandor de la luz que corresponde al – dios desconocido.

(María Zambrano, *El hombre y lo divino*, 1955<sup>1</sup>, 1990, p. 63)

che è un essere umano, l'essere che tra tutti si presenta avvolto nella sua anima. Lieve bagliore della luce che corrisponde al Dio sconosciuto.

(María Zambrano, *L'uomo e il divino*, 2001, pp. 56-57)

\*\*\*

## MARE

695

As if the Sea should part  
And show a further Sea –  
And that – a further – and the Three  
But a presumption be –

Of Periods of Seas –  
Unvisited of Shores –  
Themselves the Verge of Seas to be –  
Eternity – is Those –

(*As if the Sea should part* in Emily Dickinson, *The Poems*; 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

695

Come se il mare si spartisse  
mostrando un altro mare –  
e questo – un altro – e tutti e tre  
presagio appena fossero –

d'una serie di mari –  
inviolati da spiagge –  
per esser loro ai mari la riva –  
questa è – l'eternità –

No hay lucha en dejarse alzar desde el insondable mar de la vida.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 135)

Non c'è lotta nel lasciarsi sollevare sull'insondabile mare della vita.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 26)

4

On this wondrous sea  
Sailing silently,  
Ho! Pilot, ho!  
Knowest thou the shore  
Where no breakers roar –  
Where the storm in oer?

In the peaceful west  
Many the sails at rest –  
The anchors fast –  
Thither I pilot thee –  
Land Ho! Eternity!  
Ashore at last!

(*On this wondrous sea* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

4

Sopra un mare mirabile  
navigando in silenzio,  
conosci la tua riva,  
o pilota,  
dove non urlano i marosi,  
dove non è più tempesta?

Nel tacito ponente  
molte vele in riposo  
in un saldo ancoraggio.  
E laggiù ti piloto.  
Terra! L'eternità!  
Eccoci infine in porto!

I have a Bird in spring  
Which for myself doth sing –  
The spring decoys.  
And as the summer nears –  
And as the Rose appears,  
Robin is gone.

Yet do I not repine  
Knowing that Bird of mine  
Though flown –  
Learneth beyond the sea  
Melody new for me  
And will return.

Fast in a safer hand  
Held in a truer Land  
Are mine –  
And though they now depart,  
Tell I my doubting hearth  
They're thine.

In a serener Bright,  
In a more golden light  
I see  
Each little doubt and fear,  
Each little discord here  
Removed.

Then will I not repine,  
Knowing that Bird of mine  
Though flown  
Shall in a distant tree  
Bright melody for me  
Return.

*(I have a Bird in spring in Emily Dickinson, The Poems, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)*

Adrift! A little boat adrift!  
And night is coming down!  
Will *no* one guide a little boat  
Unto the nearest town?

So Sailors say – on yesterday –  
Just as the dusk was brown  
One little boat gave up it's strife  
And gurgled down and down.

So angels say – on yesterday –

In primavera mi fa compagnia  
un uccello che canta per me sola –  
la primavera ammalia – quando poi  
l'estate si avvicina  
e appaiono le rose,  
ecco che il pettirosso è andato via.

Ma non me ne rattristo  
sapendo che il mio amico  
certo di là dal mare  
impara nuove melodie per me  
e deve ritornare.

In più tenere mani assicurati,  
in più sincera terra custoditi  
sono i miei –  
ed anche se fuggiti  
dico al mio cuore in ansia  
che li raccogli tu.

In luce più serena,  
in più dorato splendore  
vedo ogni dubbio sciogliersi e svanire,  
ogni timore e pena di quaggiù.

Non sarò mai più triste,  
sapendo che il mio amico,  
pur se volato via,  
da un albero lontano  
a me rimanderà  
l'azzurra melodia.

Alla deriva! Un piccolo battello alla deriva!  
E la notte che viene!  
Nessuno guida un piccolo battello  
al porto più vicino?

I naviganti dicono che ieri,  
proprio quando il crepuscolo imbruniva,  
un piccolo battello terminò la sua lotta,  
e affondò gorgogliando.

Gli angeli invece dicono che ieri,

Just as the dawn was red  
One little boat – o'erspent with gales –  
Retrimmed it's masts – redeckted it's sails –  
And shot – exultant on!

quando rosseggiò l'alba,  
un piccolo battello stramato dalle raffiche  
rialzò l'alberatura, spiegò ancora le vele,  
ed avanzò esultante verso il cielo!

(*Adrift! A little boat adrift!* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

52

52

Whether my bark went down at sea –  
Whether she met with gales –  
Whether to isles enchanted  
She bent her docile sails –

Se la mia barca sprofondò nel mare,  
se incontrò le tempeste,  
se ad isole incantate  
drizzò docili vele,

By what mystic mooring  
She is held today –  
This is the errand of the eye  
Out upon the Bay.

quale mistico ormeggio  
quest'oggi la trattiene,  
ora cerca il mio sguardo  
vagando sulla baia.

(*Whether my bark went down at sea* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

Como una herida ancha, reluciente al sol en medio de su agua blanca, con más vida que la del mar. Un agua que salía del fondo de los mares. Y cuando llegué a donde creí que estaría no estaba ya y sólo encontré una huella, una impronta en forma de pez. Era un pez dibujado que se quedó allí mucho tiempo, pues el agua que en la marea lo cubría, lo dejaba con más vida. Era mi secreto, que nunca a nadie revelé. [...] Luego, un día de eclipse solar, un viento fuerte arremolinó la arena y la alzó hacia el cielo negro. Y donde estaba el pez quedaron tan sólo unas rayas, quizás una palabra, que luego también se embebió en el agua, dejando una oquedad cambiante, como si fuese creada por un invisible animal.

Come un'ampia ferita rilucente al sole, al centro della sua acqua bianca, più viva di quella del mare. Un'acqua che sgorgava dai fondali dei mari. E quando arrivai dove pensavo che fosse, non c'era più e trovai solo una traccia, un'impronta a forma di pesce. Era un pesce disegnato che rimase lì per molto tempo, poiché l'acqua che lo copriva con la marea lo restituiva più vivo. Era il mio segreto che non ho mai svelato a nessuno [...]. Poi, un giorno di eclissi solare un forte vento sollevò la sabbia in un turbine, fino al cielo nero. E dove era il pesce rimasero solo delle linee, forse una parola che quando fu anch'essa imbevuta di acqua, lasciò un incavo mutevole, come creato da un invisibile animale.

(*Diotima (Fragmentos)* in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, 2014, p. 647)

(María Zambrano, *All'ombra del Dio sconosciuto*, 1997, p. 137)

Dentro il cristallo fluorescente

gli opposti tentano  
l'amalgama  
totale e non  
riesce non può riuscire  
restano là  
l'un dall'altro differenti  
unirli –  
uno uguale a due più due –  
non si può;  
forse nel solo regno  
invisibile  
intangibile ora  
disumano – ma come  
rinunciare al potente  
alito della terra  
finché corpo contro corpo serra?  
Di salsedine è grezza  
la coppa  
il mio mare non ti cede  
in altro mare  
altro oceano  
scenderemo a dissolverci  
in eterno  
insieme

*(Dentro il cristallo fluorescente in Rina Sara Virgillito, Incarnazioni del fuoco, 1991)*

\*\*\*

## **MARTIRIO**

Falconiere del Cielo  
sulla cui mano alzata  
piomba l'eterno Predatore  
avido di prigionie...

Dove va  
questo Agnello  
che ai vergini è dato  
seguire ovunque vada dove va  
questo Agnello  
stante diritto e ucciso  
sul libro dei segnati  
ab origine  
mundi?

Non si può nascere ma  
si può restare  
innocenti.

Dove va  
questo Agnello

che a noi ucciditori non è dato  
seguire coi segnati  
né fuggire  
ma singhiozzando soavemente concepire  
nel buio grembo della mente  
usque ad consummationem  
mundi?

Non si può nascere ma  
si può morire  
innocenti.

(*Missa Romana II* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

\*\*\*

## MENDICANTE

323

As if I asked a common Alms,  
And in my wondering hand  
A Stranger pressed a Kingdom,  
And I, bewildered, stand –  
As if I asked the Orient  
Had it for me a Morn –  
And it should lift it's purple Dikes,  
And shatter me with Dawn!

323

Come se avessi chiesto soltanto l'elemosina –  
e nella mia mano stupita  
uno straniero deponesse un regno –  
e in grande smarrimento mi lasciasse –  
Come se avessi chiesto  
all'Oriente un mattino –  
e sollevasse le purpuree dighe  
per sovrastarmi con l'alba!

(*As if I asked a common Alms* in in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

\*\*\*

## METAMORFOSI

Scaturiscono gigli  
dalle mie membra  
in fiore,  
si mischiano  
nell'alambicco  
vivente le  
forme dei  
progenitori non più  
prigionieri si gettano  
nella vita – e già  
nuovamente la femmina  
si rimpasta si  
compenetra con  
la madre/sorella/amante



nuovamente ritorna  
 alla monta inesorabile  
  
 ma non parole esalano, solo  
 incomposte bolle –  
 tenta la  
 lingua  
 la narrazione impossibile  
 vuole  
 tirare le somme, sommergersi deve  
 ancora  
 in pianto di stelle di vermi  
 nella tortura ardente  
 votata  
 al disfacimento, alla morte –  
  
 la morte; è q u e s t o  
 il suo nome?  
 o morte/vita, unica  
 verità che non può  
 essere detta  
 e chiede al cemento provarsi  
 ancora e sempre,  
 vitamorte  
 sprigionante  
 che non  
 conosce pace  
 se non cortissime tregue,  
 che si disagia  
 nel desiderio non  
 saziabile – e come  
 inchiodare  
 l'onda che torna/sopravanza  
 nel futuro/passato  
 nel millennio addoppiante  
 che apre al triplo soffio  
 delle funeree dionisiache danze?  
 Dalla morte hai  
 generato la  
 nascita  
 le furibonde culture di  
 bacilli  
 s'incurvano in larve/germini/giunchi  
 cuccioli di leoni e di cerva  
 in dolcissime piume  
 d'anatre, le fedeli,  
 le sempre in duplice volo  
 smembrate nelle nuvole amorose  
 che le inghiottono e sputano.  
 alitanti

(*Metamorfosi I* in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, 1991)

\*\*\*

## MIELE

Lenta, senza suono, vi pulsava una pendola il ritratto di un fondatore raccoglieva sulle labbra il miele del silenzio, un libro era posato, chiuso e solo, sull'angolo di una grande tavolo sgombro. Che cosa, in quelle stanze alla cui finestra batteva una fronda di elce, parlava insieme di imminenza e di distacco, di un inevitabile coagulato goccia a goccia nelle arnie di una paziente tetragona e soave?

(*Il flauto e il tappeto* in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, 1987<sup>1</sup>, 2012, p. 118)

Uragani

Interiori

(fuori

minacciosi

rombi lontanissimi che

non si sa se

esploseranno)

Alza tutte le

ronde

il veliero traballa

invisibili

visibili maree di mosche

selvagge

pungiglioni di

vespe

non evitabili (in agguato

lo shock anafilattico) –

infilzati dentro lo

sciame

nero che ti vortica

incontro

forse non vespe ma

api

che di miele inscaveranno

la conca

dolcissima

sovrana.

(Rina Sara Virgillito, *Inediti*)

Ah, ti ho perduto. Il miele  
che celavi, il sorriso  
dove nascondi? Quando  
come il germoglio al ramo ti crescevo –  
prima – non m’eri mai  
diviso.  
E non ti vedo più. M’insidi prossimo  
ed ignoto,  
mi disfi l’universo, ogni certezza.  
Ora ti so diverso.  
Perché non ridi adesso con la mia bocca,  
mentre ciondolo queste membra  
di maschera nel vuoto?

Vacilla nel crepuscolo  
una forma ambigua, verso  
la selva, la notte.

(*Salmacis* in Rina Sara Virgillito, *I giorni del sole*, 1954)

\*\*\*

## **MORTE**

Questa è la tua corona con le crudeli gemme  
ad ogni altro invisibili  
i cui lampi improvvisi si attraversano l’anima:  
smeraldi rubini topazi  
diamanti che ti accecano  
in una danza elettrica,  
razzi sfrenati nell’interna tenebra.

Dopo sei come il rovo  
spogliato della breve fioritura  
e chiuso nei suoi neri aguzzi spini.  
Da che rivoluzione  
emergi? Quale folle  
hai dovuto affrontare? Che nemico  
guidava la battaglia?  
Forse hai cambiato il trono  
con un patibolo,  
forse ti hanno promesso ancora gloria  
di là da un lungo esilio.  
Nulla sai, nulla puoi ricordare  
mentre premi smarrita  
le mani sulle tempie:  
vuoto dentro e la traccia degli elettrodi.

(*Incoronazione - Elettrochoc* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

[...]

Due mondi – e io vengo dall'altro.

O chiave che apri e non chiudi,  
chiudi e non apri e conduci  
teneramente il vinto fuor della casa del carcere  
e fuor dell'ombra della morte  
e il senzatto negli atrî luminosi  
dei mille occhi impassibili  
di chi ha compiutamente patito  
e delle mani contro la notte levate  
nel santo ideogramma della benedizione –  
disegnati  
ridisegnati  
secondo gli otto toni che separano gli otto cieli  
con l'erotico incenso e il ferale myron,  
al centro del petto, al centro del Sole, là dove il Nome  
- *myron effuso è il Tuo Nome!* –  
rapisce in vortice immoto alla vita del mondo,  
zampilla nuovi sensi dal mondo della morte.

(*Diario bizantino I* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

[...]

Patetica, patrizia  
morte della morte metropolitana  
testimoniata da poche e immote bambole  
di Corte asiatica: cremisi argento e oro.  
Palpebre scavate,  
palpebre affilate,  
sguardi fissi, incollati, radicati  
sugli ipogei d'ogni terra, ogni memoria, ogni stirpe,  
ogni morente psiche.  
Fazzoletti tengono furtivi  
gli angoli della bocca che riga come sangue  
il divino grifo, le barbe riarse dall'acqua  
inesauribile della notizia tremenda:  
*Pasqua, memoria eterna!*

(*Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti)* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

«*Et la mort à mes yeux ravissant la clarté  
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa  
pureté...»*

Que je disparaisse afin que ces choses que je  
vois deviennent, du fait qu'elles ne seront  
plus choses que je vois, parfaitement belles.

(*Effacement* in Simone Weil, *La pesanteur et la  
grâce*, 1947<sup>1</sup>, 2014, p. 74)

«*E la morte involando ai miei occhi lo  
splendore del giorno, alla luce ch'essi  
macchiavano restituisce l'intera purezza...»*

Possa io sparire perchè le cose che vedo non  
essendo più le cose che io vedo, divengano  
perfettamente belle

(*Farsi da parte* in Simone Weil, *L'ombra e la  
grazia*, 1951<sup>1</sup>, 2014, p. 75)

\*\*\*

## MORTEVITA

non c'è fine –  
era questo  
il senso  
mortevida –  
tu sarai  
con me  
in altri modi  
e  
forme  
senza inizio né fine  
tutto inizio  
e tutto  
fine nel nuovo  
sgorgo d'acque violente  
verso il cielo

(*Non c'è fine* in Rina Sara Virgillito, *Diari Fiesolani*, 2015)

\*\*\*

## NON ESSERE

288

I'm Nobody! Who are you?  
Are you – Nobody – too?  
Then there's a pair of us!  
Dont tell! they'd *advertise* – you know!

How dreary – to be – Somebody!  
How public – like a Frog –  
To tell your name – the livelong June –  
To an admiring Bog!

(*I'm Nobody! Who are you?* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

288

Io sono Nessuno! Tu chi sei?  
Sei Nessuno anche tu?  
Allora siamo in due!  
Non dirlo! Potrebbero spargere la voce!

Che grande peso essere Qualcuno!  
Così volgare – come una rana  
che gracida il tuo nome – tutto giugno –  
ad un pantano in estasi di lei!

\*\*\*

## NOTTE

Notte che non al tempo appartenesti  
Ma ad altra immensità che solo il cuore misura  
Col suo più ansioso battito, tu resisti  
La nostra vita a dividere,

Paurosamente allontanate le sue rive,  
Noi su questa, perduta – dietro di noi il cupo golfo  
Che solcammo una volta di naufragio,  
Che mai potremo solcare di ritorno.

*(Notte dell'anima in Margherita Guidacci, *Paglia e polvere*, 1961)*

Col viso volto ad oriente  
Per aspettare l'alba  
E il cuore volto ad un più chiaro oriente  
Da cui verrà la risurrezione,

Io mi sono coricata. Che importa  
Se per una sola notte o per tutte?  
Il mio Signore mi guida  
Verso l'alba e la risurrezione!

*(Notturmo in Margherita Guidacci, *Paglia e polvere*, 1961)*

[...]  
Io sono la tua notte.  
Ti avvolgo, ti nutrisco  
Col dolce latte del sonno.  
Ed i sogni sospiro  
Sul tuo piccolo cuore  
Come veli di nebbia  
Sul volto della luna,  
E nel tuo sangue metto  
Deliranti usignoli  
E vi adombro il terrore  
Ch'è nell'urlo del lupo.

*(L'attesa III in Margherita Guidacci, *Paglia e polvere*, 1961)*

Pregano per la gente come noi,  
A quest'ora nei chiostri,  
Alzandosi a sentire la gelata  
Carezza della notte  
Sulla carne tremante  
(Il rovo dell'inverno,  
Caduta ormai ogni rosa)  
E camminando con le loro lampade  
E bianche vesti,  
Simile ognuno ad una stella alata  
Verso occulte cappelle  
A sparger semi di pace  
Sopra il vento notturno, i loro limpidi  
Canti, preghiere e incenso.

Come un olio su acque febbrili e tempestose  
Che ad esse non si mischia ma le sfiora  
Di un'improvvisa calma  
Salvando i naviganti dal naufragio,  
Dolci strie di preghiera traversano la notte  
Tracciando dei sentieri quieti  
Sopra il mondo convulso.

Salgono verso il cielo anche altri odori  
Che d'incenso: l'odore del tabacco  
E dell'alcool nei bar  
Notturni, l'acre odore  
Dei nostri letti, dove  
Si sgualcisce la notte  
Come i lenzuoli sotto i nostri corpi,  
E l'odore del sonno, l'odore della febbre,  
Esalazioni e secrezioni  
Della carne gravata dai suoi pesi,  
Turbata da segreti inenarrabili.

Preghiera che ti stendi  
Su noi come la scia  
Tranquilla della luna sopra il mare,  
Alziamo a te lo sguardo  
Sgomento, noi legati fra le alghe  
E le meduse, tra bagliori instabili,  
Subacquei, che non danno direzione.

Piègati verso noi, solleva il mondo  
Nelle tue braccia  
Come una madre, il suo bambino malato:  
Spandi sempre il tuo balsamo  
Che conforta, sii un'esca di pietà  
Protesa nella notte ad attirare  
Su noi l'ancor più grande  
Pietà di Dio.

*(Preghiera notturna in Margherita Guidacci, *Paglia e polvere*, 1961)*

Nel centro della notte,  
tutte le luci ugualmente lontane  
e invisibili,  
sepolte le stelle, la luna,  
abrogata l'aurora, distrutto  
ogni ricordo luminoso  
come la lucciola caduta nell'erba  
che un piede sbandato calpesta.  
Non più la ghirlanda di lampade  
che vedevamo un tempo così dolce  
oscillare nel vento di città,  
né il chiuso alone della stanza,  
familiare bivacco  
che scacciava i nostri lupi segreti.  
Neppure una fiammella di cimitero  
forerà lo sgomento dei morti!  
Un universo di bitume  
serra su noi la sua macchia compatta:  
dove il solo, tremante luccichio  
sono i frantumi d'anima  
che inseguiamo sul nero pavimento  
senza riuscire a raccogliarli.

*(Nel centro della notte in Margherita Guidacci, Neurosuite, 1970)*

Di notte la tappezzeria si scosta  
dalle pareti, si mette a frusciare  
come una selva, tendendo liane  
davanti a tutte le porte.

I corridoi sono fiumi irruenti  
a cui scendono frotte di animali  
dal passo lieve, dall'odore selvaggio,  
ad abbeverarsi tra sordi brontolii.

Noi stiamo immobili, ad occhi sbarrati.  
A che scopo ci danno dei guardiani  
che nulla vedono né intendono?  
Siamo noi i veri guardiani del mondo:  
noi che vediamo trascorrere l'ombra  
e ci ascoltiamo le voci sotterranee.

*(Di notte in Margherita Guidacci, Neurosuite, 1970)*



Almeno sia la notte di mia scelta!

Mi corico, mi copro  
anche la testa col lenzuolo  
contro l'alta, invadente oscurità.

Vi è buio anche qua sotto,  
me è poco, si modella su di me,  
ha la mia misura,  
son io che lo catturo e non l'opposto.

È come un sorso d'acqua che ho raccolto  
nel cavo della mano  
e bevo per sopravvivere –  
non più quel torrente furioso  
dove sarei travolta ed annegata!

(*Accorgimenti contro la notte* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

Annaspa nella notte  
come un morente  
gualcisce la coperta  
che sente tanto pesante:  
sebbene gli dia protezione  
a poco a poco diventa un sudario.  
Solo il suo grido  
riesce qualche volta a sollevarla  
(il suo grido arancione  
che sfuma nel rosso).  
Ma il grido non dura abbastanza  
da tenerla discosta –  
gli ricade addosso  
la nera stoffa ondeggiante  
orizzontale fino a soffocarlo:  
si è distesa la notte dove fu un uomo  
il cui ricordo galleggia lontano  
con una piccola luna arancione naufragata.

(*Furioso* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

Con la mappa del cielo invernale, che tu hai disegnato per  
uscirò prima dell'alba in una piazza ormai vuota  
d'uomini e alzerò gli occhi ad incontrare  
i viandanti stellari che lentamente i muovono  
intorno al polo dell'Orsa. Ai più splendidi  
chiederò: «Sei tu Rigel? Sei tu Betelgeuse?  
O Sirio? O la Capella?», restando ancora in dubbio  
(tanta è la mia inesperienza nonostante il tuo aiuto)

su quale sia la risposta. E intanto penserò  
 a San Juan, perché quella sarà la notte di Dio,  
 dopo la notte dei sensi e dell'anima; e le stelle,  
 riconosciute o ignote, saranno per me tanti angeli  
 il cui volo silenzioso mi conduce verso il giorno.  
 E penserò anche a te, che da un altro parallelo contempli,  
 ugualmente assorto a te, che da un altro parallelo contempli,  
 ugualmente assorto, lo stesso firmamento,  
 sentendo come un gelo esterno ed un fuoco interiore,  
 mentre i nostri cuori lontani, che sono ancora imprigionati  
 [nel tempo,  
 lo scandiscono all'unisono.

(*Mappa del cielo invernale* in Margherita Guidacci, *Il buio e lo splendore*, 1989)

Sono distesa nel mio letto, la luce è spenta,  
 Penso a un'altra dimora ed un'altra tenebra.  
 Questo è il lenzuolo in cui da sola mi avvolgo;  
 Allora altri m'avvolgeranno, né io potrò ribellarmi.  
 Ora odo il tarlo che rode nella mia stanza;  
 Allora sarà il verme che roderà la mia carne.  
 O breve alba terrestre, quando ritornerai?  
 Il mio cuore è impaziente di rivedere la tua luce,  
 Il mio cuore è assetato di dolce vita terrestre:  
 Fà che più non ritardi il canto del gallo!

(*Insomnia* in Margherita Guidacci, *Poesie disperse*)

249

Wild Nights – Wild Nights!  
 Were I with thee  
 Wild Nights should be  
 Our luxury!

Futile – the Winds –  
 To a Heart in port –  
 Done with the Compass –  
 Done with the Chart!

Rowing in Eden –  
 Ah, the Sea!  
 Might I but moor – Tonight –  
 In Thee!

249

Notti selvagge – notti!  
 Fossi io con te sarebbero  
 notti selvagge  
 nostra voluttà!

Labili – i venti –  
 a un cuore in porto già –  
 via la bussola, via  
 le carte!

Remare nell'Eden –  
 ah, il mare!  
 Potessi appena – stanotte  
 buttare l'ancora – in te!

(*Wild Nights – Wild Nights!* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

1194

Somehow myself survived the Night  
And entered with the Day –  
That it be saved the Saved suffice  
Without the Formula.

Henceforth I take my living place  
As one commuted led –  
A Candidate for Morning Chance  
But dated with the Dead.

(*Somehow myself survived the Night* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

1194

Non so come, alla notte sopravvissi  
e, con il giorno, entrai –  
per essere salvi, essere salvi basta  
senza la Formula.

Da allora ho il mio posto tra i viventi  
come uno che, a pena commutata,  
è candidato alla grazia d’aurora  
ma il suo luogo è coi morti.

113

Our share of night to bear –  
Our share of morning –  
Our blank in bliss to fill  
Our blank in scorning –

Here a star, and there a star,  
Some lose their way!  
Here a mist, and there a mist,  
Afterwards – Day!

(*Our share of night to bear* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Massimo Bacigalupo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

113

Portare la nostra parte di notte –  
la nostra parte di aurora –  
riempire il nostro spazio di felicità  
il nostro spazio di risentimento –

Qui una stella, e là una stella,  
alcuni si perdono!  
Qui una nebbia, e là una nebbia,  
infine – il giorno!

158

Dying! Dying in the night!  
Wont somebody bring the light  
So I can see which way to go  
Into the everlasting snow?

And “Jesus”! Where is *Jesus* gone?  
They said that Jesus – always came –  
Perhaps he does’nt know the House  
This way, Jesus, Let him pass!

Somebody run to the great gate  
And see if Dollie’s coming! Wait!  
I hear her feet upon the stair!  
Death wont hurt – now Dollie’s here!

(*Dying! Dying in the night!* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

158

Io muoio! Sto morendo nella notte!  
Qualcuno non mi porterebbe un lume  
per orientarmi a trovare il sentiero  
nella tempesta dell’eterna neve?

Dov’è *Gesù*? Ditemi, dov’è andato?  
Dicevano che fosse sempre puntuale –  
forse non riconosce la mia casa –  
Gesù, son qui, lasciatelo passare!

Qualcuno corra al cancello grande,  
veda se arriva Dollie! Aspetta, sento  
i passi sulla scala!  
Nulla sarà la morte – ora che Dollie è qui.

La neve era sospesa tra la notte e le strade  
come il destino tra la mano e il fiore.

In un suono soave  
di campane diletto sei venuto...  
Come una verga è fiorita la vecchiezza di queste scale.  
O tenera tempesta  
Notturna, volto umano!

(Ora tutta la vita è nel mio sguardo,  
stella su te, sul mondo che il tuo passo richiude).

(*La neve era sospesa tra la notte e le strade* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

\*\*\*

### NOTTE/ALBA

Siamo all'orlo  
del crepaccio o del salto  
di Patmos  
davanti calce, distese,  
bagliore senza termine –  
l'Apocalisse qui  
si levò  
dardeggia ancora  
da questo mare –  
noi  
qui  
attendiamo la nostra  
notte/alba  
non negarti  
la nostra luce  
nasce

(*Patmos* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

\*\*\*

### NOTTE OSCURA

A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi,  
e mi appare discrezione la mia,  
tanto scavata è ormai la deserta misura  
ci fu promesso il grano.

A volte dico: tentiamo d'esser gravi,  
non sia mai detto che zampilli per me  
sangue di vitello grasso:  
ed ancora mi appare discrezione la mia.

Ma senza fallo a chi così ricolma  
D'ipotesi il deserto,  
d'immagini l'oscura notte, anima mia,  
a costui sarà detto: avesti la tua mercede.

(*A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

¿Puede darse una *noche oscura* sin una  
previa iluminación de esas que convierten la  
claridad habitual en oscuridad?

(María Zambrano, *Los bienaventurados*, 1990<sup>1</sup>,  
1991, p. 85)

È possibile che si dia una *notte oscura* senza,  
prima, una di quelle illuminazioni che  
trasformano la chiarezza abituale in  
oscurità?

(María Zambrano, *I beati*, 1992<sup>1</sup>, 2010, p. 78)

Cuando de verdad la esperanza se dirige a  
ofrecer, puede ir más allá de lo que la razón  
común presenta, mas sin crear espejismos  
porque o va en la oscuridad – en la *noche  
oscura* – o en la luz directa de la verdad no  
aparente. Y no esclava de la luz refleja.

(María Zambrano, *Los bienaventurados*, 1990<sup>1</sup>,  
1991, p. 112)

Quando la speranza si dedica davvero a  
offrire, può andare al di là della sfera della  
ragione comune, ma senza creare miraggi  
perché avanza o nell'oscurità – nella *notte  
oscura* – o nella luce diretta della verità non  
apparente. E non schiava della luce riflessa.

(María Zambrano, *I beati*, 1992<sup>1</sup>, 2010, p. 101)

\*\*\*

## NOZZE

896

Of Silken Speech and Specious Shoe  
A Traitor is the Bee  
His service to the newest Grace  
Present continually

His Suit a chance  
His Troth a Term  
Protracted as the Breeze  
Continual Ban propoundeth He  
Continual Divorce.

(*Of Silken Speech and Speciou Shoe* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Massimo  
Bacigalupo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

896

Sillabe di seta e scarpa snella  
sfoggia l'ape traditrice,  
ai potenti in carica  
offre sempre i suoi servigi

Corteggia a caso  
promette fede  
durevole come la brezza  
annuncia nozze perpetue  
perpetuamente divorzia.

\*\*\*

## NOZZE MISTICHE

Uno la nube uno la pietra?  
Due mondi.  
La nube passa  
e stampa la sua ombra sulla pietra  
per un attimo: rapido disagio  
dimenticato subito nel sole  
che nuovamente la pietra arroventa.

Mai noi ci somigliamo, tu dici, e stiamo insieme.  
Diciamo allora che siamo due nubi  
di disuguale densità,  
fluttuanti sul vento  
senza compenetrarsi,  
capaci solo di dissolversi  
in una stessa pioggia che cancella  
entrambi i mondi.

O due pietre  
che la discesa ciecamente affianca  
spigolo contro spigolo  
e nessuna offre all'altra  
il minimo sostegno  
ma un nuovo urto a ogni nuovo sobbalzo  
in stolidità costanza:  
sempre due mondi.

*(Due mondi in Margherita Guidacci, Neurosuite, 1970)*

Il monologo –  
o il dialogo –  
continua.  
Che sia dialogo –  
due, non uno  
in replica  
o clonazione –  
lo dicono  
gli sgomenti i  
contrastanti  
capricci inesplicabili  
silenzii cadute  
di tono e voce –  
le nozze  
mistiche funzionano  
eccome – anche se il celebrante  
cambia nome barba e  
paramenti –  
o al momento  
delle  
firme – nero su bianco – è introvabile

*(Il monologo o il dialogo in Rina Sara Virgillito, Ultime poesie, 2016)*

\*\*\*

## NULLA

Y queda la nada y el vacío que el claro del bosque da como respuesta a lo que se busca. Mas si nada se busca, la ofrenda será imprevisible, ilimitada. Ya que parece que la nada y el vacío – o la nada o el vacío – hayan de estar presentes o latentes de continuo en la vida humana. Y para no ser devorado por la nada o por el vacío haya que hacerlos en uno mismo, haya a lo menos que detenerse, quedar en suspenso, en lo negativo del éxtasis.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 122)

E resta il nulla e il vuoto che il chiaro del bosco dà in risposta a quello che si cerca. Mentre se non si cerca nulla l'offerta sarà imprevedibile, illimitata. Giacché sembra che il nulla e il vuoto – o il nulla o il vuoto – debbano essere presenti o latenti di continuo nella vita umana. E che per non essere divorato dal nulla o dal vuoto uno debba farli in se stesso, debba almeno trattenersi, rimanere in sospenso, nel negativo dell'estasi.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 12)

\*\*\*

## OLTRE

Sull'ultimo  
gradino si  
annienta  
la scala –  
sfondiamo l'Oltre  
la notte dei mondi  
trafitta di  
stelle  
forma  
indicibile  
voglia  
appagata  
inappagabile  
varco di  
mille  
e  
mille  
fiumane  
nella stracarica  
superabbacinante  
veglia  
totale

(*Oltre lo specchio* in Rina Sara Virgillito, *L'albero di luce*, 1994)

\*\*\*

## OSPITE

Ospite della tua casa, nella stanza  
più alta, sento i tuoi sogni salire  
dal pavimento ed intrecciarsi ai miei  
per dileguare insieme  
lungo la stessa verticale, immensi  
fra le stelle. Che gioia  
cercare allora dalle due finestre  
(gemelle e contrapposte) le amicizie  
celesti a cui tu m'avviasti:  
mirare a nord Altair  
ed a sud Betelgeuse!

*(Ospite della tua casa in Margherita Guidacci, Il buio e lo splendore, 1989)*

Fuoricampo  
t'escludi alla mira.  
Si converte la tua luce  
vibra  
oltre il sostenibile  
nel picchio violento del cuore  
che vuole  
di te  
in te  
vivere

*(Fuoricampo in Rina Sara Virgillito, Nel grembo dell'attimo, 1984)*

298

Alone, I cannot be –  
The Hosts – do visit me –  
Recordless Company –  
Who baffle Key –

They have no Robes, nor Names –  
No Almanacs – nor Climes –  
But general Homes  
Like Gnomes –

Their Coming, may be known  
By Couriers within –  
Their going – is not –  
For they're never gone –

*Alone, I cannot be in Emily Dickinson, The Poems, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)*

298

Sola non posso essere –  
perché ospiti mi vengono in visita –  
una compagnia senza traccia –  
che di chiavi se ne ride –

Non hanno abiti né nomi –  
non Almanacchi – né climi –  
ma dimore in comunità  
come gnomi –

Il loro venire si sa  
a mezzo corrieri – dentro –  
il loro andare – no –  
non se ne vanno mai –



15

The Guest is gold and crimson –  
An Opal guest and gray –  
Of Ermine is his doublet –  
His Capuchin gay –

He reaches town at nightfall –  
He stops at every door –  
Who looks for him at morning  
I pray him too – explore  
The Lark's pure territory –  
Or the Lapwing's shore!

(*The Guest is gold and crimson* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

15

L'ospite è oro cremisi –  
opalescente e grigio  
di ermellino il suo farsetto  
e allegro il cappuccetto –

arriva in città al cader della notte  
e si ferma a ogni porta –  
chi lo cerca al mattino –  
lo prego anche di esplorare  
il puro territorio dell'allodola –  
o la spiaggia della pavoncella!

679

Conscious am I in my Chamber,  
Of a shapeless friend –  
He doth not attest by Posture –  
Nor Confirm – by Word –

Neither Place – need I present Him –  
Fitter Courtesy  
Hospitable intuition  
Of His Company –

Presence – is His furthest license –  
Neither He to Me  
Nor Myself to Him – by Accent –  
Forfeit Probity –

Weariness of Him, were quainter  
Than Monotony  
Knew a Particle – of Space's  
Vast Society –

Neither if He visit Other –  
Do He dwell – or Nay – know I –  
But Instinct esteem Him  
Immortality –

(*Conscious am I in my Chamber* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

679

Sento nella mia stanza  
un compagno invisibile:  
la sua presenza non è confermata  
da gesto o da parola.

Né occorre fargli posto:  
è miglior cortesia  
l'ospitale intuizione  
della sua compagnia.

La presenza è la sola  
libertà che si prende.  
Né io né lui tradiamo  
il patto di silenzio.

Annoiarmi di lui  
sarebbe strano, come  
se la monotonia  
conoscessero gli atomi del vasto  
mondo spaziale.

Non so se in altre case  
entri, se si trattenga  
o no, ma per istinto  
io conosco il suo nome  
ed è "Immortalità".

\*\*\*

## PALUDE

Cieca  
sollevata dalle tue braccia  
sopra le negre acque  
della palude  
aspetto  
l'inconfessabile traccia  
dei cinghiali e delle  
fantasime  
La notte è diaccia  
le torce bruciano  
troppo  
blatte e scorpioni  
strisciano  
sulla riva – è questo  
ciò che chiedi? dove  
dove  
approda la nave  
nera  
il nero ramoscello  
dov'è l'oro  
il turchino  
dove il diaspro delle tue membra  
disposte  
pietra su pietra  
massicciata di montagna  
orrido mascherato  
da nebbie a metà?  
Non tornare indietro  
ti seguirò come posso  
come non voglio  
(o voglio in altra forma)  
ancora non so  
camminare sola  
appoggiarmi non so  
se non all'ombra  
alla tenebrosa assenza  
della tua luce vera

(Cieca in Rina Sara Virgillito, *Incarnavazioni del fuoco*, 1991)

\*\*\*

## PARADISO

393

Did Our Best Moment last –  
'Twould supersede the Heaven –  
A few – and they by Risk – procure –  
So this Sort – are not given –

Except as stimulants – in  
Cases of Despair –  
Or Stupor – The Reserve –  
These Heavenly Moments are –

A Grant of the Divine –  
That Certain as it Comes –  
Withdraws – and leaves the dazzled Soul  
In her unfurnished Rooms –

*(Did Our Best Moment last in Emily Dickinson, The Poems, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)*

393

Se durassero gli attimi di gioia –  
sarebbe più che il Paradiso –  
pochi – e a rischio – ci si provano –  
non ci tocca una sorte – così –

Se non come stimoli – in caso  
di Disperazione – o meraviglia –  
una riserva sono  
questi istanti di cielo –

Garanzia del Divino –  
che – certa come viene  
va – e lascia l'anima abbagliata  
nelle sue stanze vuote –

472

Except the Heaven had come so near –  
So seemed to choose My Door –  
The Distance would not haunt me so –  
I had not hoped – before –

But just to hear the Grace depart –  
I never thought to see –  
Afflicts me with a Double loss –  
'Tis lost – And lost to me –

*(Except the Heaven had come so near in Emily Dickinson, The Poems, trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)*

472

Se così accosto non mi fosse giunto –  
il Paradiso – sembrava alla porta –  
non mi strangolerebbe la distanza –  
ora – chi lo sperava?

Ma sentire la grazia dipartirsi –  
che mai pensai vedere –  
mi stringe con perdita doppia –  
è perduta – e per me –

1760

Elysium is as far as to  
The very nearest Room  
If in that Room a Friend await  
Felicity or Doom –

What fortitude the Soul contains,  
That it can so endure  
That accent of a coming Foot –  
The opening of a Door –

(*Elysium is as far as to* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

1760

Quanto l'Elisio è prossima  
la stanza accanto,  
se lì attende un amico  
felicità o morte –

quanto coraggio in un'anima se  
può reggere così  
a un passo che s'avvicina,  
l'aprirsi di una porta –

\*\*\*

## PAROLA

Indecisa, apenas articulada, se despierta la palabra. [...] Y la palabra se despierta a su vez entre confianza radical que anida en el corazón del hombre y sin la cual no hablaría nunca.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 136)

Indecisa, appena articolata, si sveglia la parola. [...] E la parola si desta a sua volta dentro questa fiducia radicale che si annida nel cuore dell'uomo e senza la quale egli non parlerebbe mai.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 28)

334

All the letters I can write  
Are not fair as this –  
Syllables of Velvet –  
Sentences of Plush,  
Depths of Ruby, undrained,  
Hid, Lip, for Thee –  
Play it were a Humming Bird –  
And just sipped – me –

(*All the letters I can write* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

334

Tutte le lettere che potrei scrivere  
non sono dolci come questa:  
sillabe di velluto  
e parole di seta  
abissi di rubino mai scavati  
serbati, labbro, a te –  
Immaginala come un colibrì –  
che ha appena sorseggiato – me –

\*\*\*

## PIAGA

Vibrando mi  
sforzi  
la piaga –  
non c'è riparo  
ti  
spingi  
nel più denso  
t'addentri  
fin nel midollo  
e  
sporgi  
dall'altro fianco  
nel vuoto

(*Vibrando mi sforzi* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

O  
per altre vie  
giungerai -  
il volto ti si  
sporca  
in tracce di  
bava  
maltrattenuta  
sudando luccica -  
troppo in là  
hai saltato e hai  
imbattuto  
altra chiusa/porta.  
Il dì  
in lotta  
non ti ha stroncato  
solo  
aperto un taglio  
una fessura un  
crepaccio  
che all'uccica  
al fondo / il tuo Destino  
altro

(*O per altre vie giungerai* in Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani*, 2015)

\*\*\*

## PIETRA

Questo nodo di pietra, questa città murata!  
La medesima ansia fa cercare una porta  
a chi è dentro, a chi è fuori.  
Ma se appena potessero vedere  
di là dal muro, pregherebbero forse,  
gli uni e gli altri, di non trovarla mai.

(*Città murata* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

\*\*\*

## PIOGGIA

La pioggia  
inturgida i vetri  
(o è il tuo fiato a mozzafiato?)  
Distrogi la tua opera, se puoi,  
o avviminala  
dentro la mia forma  
sino a farla  
altra,  
altro sentiero di  
amfesibene  
di anelli lambenti la fossa  
che mi traversa

(*Pioggia* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

Piove  
chiaro di fulmine  
sulle carcasse che muovono  
in vesti e impermeabili  
agli asfalti riluccicanti.  
Fantomatici balzi  
da una pozza all'altra  
giroscopio di spettri  
nelle raffiche  
e dentro  
cento bagliori di magnetizzanti  
contatti  
centomila presenze che si contendono  
il cielo.  
A mezzogiorno si svuotano secchie,  
ha dato stop l'acquazzone:  
s'interna  
il diluvio frenetico  
arrotolio di nebulose

dura  
vivo sepolto

(*Piove* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, 1984)

\*\*\*

## PORTA

234

You're right – “the way *is* narrow” –  
And “difficult the Gate” –  
And “few there be” – Correct again –  
That “enter in – thereat” –

*'Tis Costly – So are purples!*  
*'Tis just the price of Breath –*  
With but the “Discount” of the *Grave* –  
Termed by the *Brokers* – “*Death*”!

And after *that* – there's Heaven –  
The *Good Man's* – “*Dividend*” –  
And *Bad Men* – “go to Jail” –  
I guess –

(*You're right – “the way is narrow”* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Massimo Bacigalupo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

234

Hai ragione – “la via è stretta” –  
e “difficile la porta”  
e “saranno pochi” – ancora giusto! –  
“che di lì entreranno” –

È cara – così è la porpora!  
Il prezzo è esattamente il respiro –  
con solo lo sconto della tomba –  
che i mercanti chiamano “morte”!

E dopo quella – c'è il Paradiso –  
del giusto il dividendo –  
mentre i cattivi – “vanno in galera” –  
suppongo –

\*\*\*

## POZZO

È un pozzo ovale il cortile.  
Il tuo sguardo esitante come una foglia  
cala sul fondo,  
si posa sulle lastre di pietra  
e sul breve sterrato con un albero gramo  
nella stregata spirale dei moscerini.  
Credi scorgere a volte una figura  
sotto le arcate – è solo un guizzo  
e non puoi esserne sicura.  
Non sei sicura di nulla,  
neppure di te stessa.  
Sei costì dietro il vetro o in nessun luogo?  
Forse dopo tanti anni  
nei quali non avesti altro orizzonte,  
chi ti guardasse dentro  
avrebbe anch'egli solo la visione  
d'un cortile di pietra

con incerte, fugaci ombre sui margini  
e nel centro il ronzio  
di malinconici insetti.

(*Dopo tanti anni* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

Quelli che danzano, quelli che brindano,  
quelli che sparano mortaretti,  
quelli che cantano, quelli che si drogano  
quelli che si azzuffano, quelli che si amano,  
quelli che ridono, quelli che piangono,  
quelli che tacciono, quelli che pregano,  
quelli che cercano di nascondersi  
come me, gettandosi  
nel pozzo profondo del sonno –  
tutti abbiamo sentito ugualmente  
e nello stesso istante  
il vento d'un rapido passo  
e il guizzo della falce.

(*Fine dell'anno* in Margherita Guidacci, *Il vuoto e le forme*, 1977)

Infranta contro il pozzo a cui dovevo empirmi  
Giaccio a testimoniare  
Come la vita sa spezzare i vivi  
Spalate i miei frammenti nella polvere,  
Voi che venite con anfore sane  
Ad attingere l'acqua.  
A voi non giova ricordare il rischio  
E neppure potete  
Ormai darmi un aiuto.

(*La brocca rotta* in Margherita Guidacci, *Poesie disperse*)

271

A solemn thing – it was – I said  
A Woman – white – to be –  
And wear – if God should count me fit –  
Her blameless mystery –

A *hallowed* thing – to drop a life  
Into the *purple* well –  
Too plummetless – that it *return* –  
Eternity – until –

I pondered how the bliss would look –

271

Solenne cosa – io dissi –  
essere donna nella veste bianca –  
e indossare – se Dio me ne fa degna –  
il suo immacolato mistero –

Trepida cosa scagliare una vita  
dentro il pozzo purpureo –  
così priva di peso che non possa  
riemergere da qui all'eternità –

Meditai sull'aspetto dell'ebbrezza –



And would it feel as big –  
When I could take it in my breast –  
As hovering – seen – through fog –

se mi sarebbe parsa tanto vasta –  
il giorno che l'avessi tra le mani –  
quanto – in volo – intravvista nella nebbia –

And then – the size of this “small” life –  
The Sages – call it small –  
Swelled – like Horizons – in my breast –  
And I sneered – softly – “small”!

E la misura di questa mia vita –  
che i saggi chiaman “piccola” –  
dilatò nel mio petto gli orizzonti –  
e fra me stessa a quel “piccola” irrisi!

(*A solemn thing – it was – I said* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

460

I know where Wells grow – Droughtless Wells –  
Deep dug – for Summer days –  
Where Mosses go no more away –  
And Pebble – safely plays –

It's made of Fathoms – and a Belt –  
A Belt of jagged Stone –  
Inlaid with Emerald – half way down –  
And Diamonds – jumbled on –

It has no Bucket – Were I rich  
A Bucket I would buy –  
I'm often thirsty – but my lips  
Are so high up – You see –

I read in an Old fashioned Book  
That People “thirst no more” –  
The Wells have Buckets to them there –  
It must mean that – I'm sure –

Shall We remember Parching – then?  
Those Waters sound so grand –  
I think a little Well – like Mine –  
Dearer to understand –

(*I know where Wells grow – Droughtless Wells* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

460

So dove son scavati i pozzi d'acqua perenne –  
scavati a fondo per i giorni estivi –  
là dove i muschi restano in eterno  
ed il ciottolo gioca indisturbato –

Misurabile a bracci – ha una cintura  
di pietra tutta schegge –  
a metà tempestata di smeraldi  
e di diamanti sparsi alla rinfusa –

Non ha secchi – però – se fossi ricca,  
credo che un secchio io me lo comprerei –  
sono spesso assetata, ma il mio labbro  
lo vedi, è troppo in alto –

Le genti “non saranno più assetate” –  
è scritto in un volume un po' antiquato –  
Per tutti i pozzi avranno secchi allora –  
son sicura che questo voglia dire –

Di tanta arsura ci ricorderemo?  
Ma quelle acque suonano maestose  
mentre un piccolo pozzo come il mio  
è di più dolce comprensione – penso –

\*\*\*

## PRIGIONE

Ombre convulse intorno ad una fiamma,  
neri brandelli di tubi strappate,  
erba dolente, frustata dal vento,  
e l'orrore  
di uccelli prigionieri in una rete  
che premono col petto impazzito  
sbattendo l'ali tra le maglie  
in un volo sempre abortito, un impeto  
senza tregua né foce (il cacciatore  
già da un cespuglio vicino li spia  
con allegria feroce).

(*Nero con movimento* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

Se il muro fosse di pietra e non d'aria,  
se attraverso il muro non si toccassero gli alberi,  
se l'alte sbarre d'ombra che ti rigano l'anima  
fossero l'ombra di vere sbarre a cui potersi aggrappare,  
se ricordassi lo scatto d'una porta che si chiude  
alle tue spalle e il tintinnio delle chiavi  
alla cintura del carceriere che si allontana:  
quale sollievo ne avresti nell'orrore!  
Perché ciò che si chiude può tornare ad aprirsi,  
la rocca più imponente può essere distrutta.  
Ma dove sei non è porta, e nessuna porta s'aprirà.  
E non è muro: nessun muro sarà abbattuto.  
Le sbarre d'ombra sono le *vere* sbarre,  
non saranno divelte. Tu confini con l'aria,  
tocchi gli alberi, cogli i fiori, sei libera,  
e sei tu stessa la tua prigioniera che cammina.

(*Prigione* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

\*\*\*

## RADICI

Una dirección inédita repite el reptar de las raíces bajo la luz al seguir la dirección hacia arriba, hacia la luz contraria a las raíces que ahora soportan ya algo también inédito para ellas: un peso. [...]

Las raíces negadas a la función de soportar peso, pierden el ser fundamento. Avidas ellas, por mimetismo, arrastradas por el vicio de la repetición, devoran el cuerpo que

Lo strisciare delle radici si ripete alla luce, in una direzione inedita, la direzione verso l'alto, verso la luce contraria alle radici, che a questo punto già sopportano qualcosa esso pure inedito per loro: un peso. [...]

Le radici che si sono rifiutate di sostenere un peso perdono la condizione di fondamento. Avide, per mimetismo, trascinate dal vizio della ripetizione, divorano il corpo che

habían dejado salir, se enredan en él, se confundenden con él, *son* él.      avevano lasciato uscire, vi si impigliano, si confondono con esso, *sono* esso.

(María Zambrano, *Los bienaventurados*, 1990<sup>1</sup>, 1991, pp. 18-19)      (María Zambrano, *I beati*, 1992<sup>1</sup>, 2010, p. 18)

\*\*\*

## RESURREZIONE

Dalle grotte m'hai chiamato,  
con forza di bufera mi scosci  
    incontro a fango e sterpi  
in torbida ribotta a sgrovigliarsi  
    sulla terra  
mi riprendi  
raggio che attenti il denso della polvere,  
dal sudario mi tendi  
mi converti  
al lontano forame, il barbaglío  
del tuo lembo, che acceca

(Lazzaro in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, 1984)

Conflitto in  
    me  
    attendi  
    la nostra  
Resurrezione –  
    Tutto è  
    compiuto o si  
    va  
    compiendo  
    il nostro  
    DNA  
    in  
    celeste vortice  
    si spoglia

(*Conflitto in me* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

\*\*\*

## RISVEGLIO

El despertar privilegiado no ha de tener lugar necesariamente desde el sueño.      Il risveglio privilegiato non deve aver luogo necessariamente dal sonno.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 131)      (María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 23)

\*\*\*

## RIVELAZIONE

568

We learned the Whole of Love –  
The Alphabet – the Words –  
A Chapter – then the mighty Book –  
Then – Revelation closed –

But in Each Other's eyes  
An Ignorance beheld –  
Diviner than the Childhood's –  
And each to each, a Child –

Attempted to expound  
What Neither – understood –  
Alas, that Wisdom is so large –  
And Truth – so manifold!

(*We learned the Whole of Love* in Emily Dickinson, *The Poems*, trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

568

Imparammo l'amore per intero –  
l'abbicci – le parole –  
un capitolo – poi il Libro potente –  
poi – la rivelazione terminò –

Ma negli occhi dell'altro  
fissava un'ignoranza –  
più divina di quella dei bambini –  
bambini, uno per l'altro –

Tentammo di spiegare quello  
che nessuno dei due capiva –  
ahimè, che vastità la saggezza –  
e quante facce ha – la verità!

861

Split the Lark – and you'll find the Music –  
Bulb after Bulb, in Silver rolled –  
Scantly dealt to Summer Morning  
Saved for your Ear when Lutes be old.

Loose the Flood – you shall find it patent –  
Gush after Gush, reserved for you –  
Scarlet Experiment! Sceptic Thomas!  
Now, do you doubt that your Bird was true?

(*Split the Lark – and you'll find the Music* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

861

Spacca l'allodola – e troverai la musica –  
un bulbo dopo l'altro, in lamine d'argento –  
concessa a stento al mattino d'estate  
salva al tuo orecchio se invecchiano i liuti.

Libera il flutto – e ti sveleranno  
Un fiotto dopo l'altro, a te predestinati.  
Scarlatto esperimento! O scettico Tommaso!  
Che fosse vero quell'uccello dubiti?

Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere,  
inaudito il mio nome, la mia grazia richiusa;  
ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni,  
riconda la vita a mezzanotte.

E la mia valle rosata dagli uliveti  
e la città intricata dei miei amori  
siano richiuse come breve palmo,  
il mio palmo segnato da tutte le mie morti.

O Medio Oriente disteso dalla sua voce,  
voglio destarmi sulla via di Damasco –  
né mai lo sguardo aver levato a un cielo  
altro dal suo, da tanta gioia in croce.

*(Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere in Cristina Campo, La Tigre Assenza, 1991, p. 28)*

Entrò nella mia camera e disse: «Miserabile, che non comprendi nulla, che non sai nulla. Vieni con me e t'insegnerò cose che neppure sospetti». Lo seguii.

Mi portò in una chiesa. Era nuova e brutta. Mi condusse di fronte all'altare e mi disse: «Inginocchiati». Io gli dissi: «Non sono stato battezzato». Disse: «Cadi in ginocchio davanti a questo luogo con amore come davanti al luogo in cui esiste la verità». Obbedii.

Mi fece uscire e salire fino a mansarda da dove si vedeva attraverso la finestra aperta tutta la città, qualche impalcatura in legno, il fiume dove alcune imbarcazioni venivano scaricate. Nella stanza c'erano solo un tavolo e due sedie. Mi fece sedere.

Eravamo soli. Parlò. Talvolta qualcuno entrava, si univa alla conversazione, poi se ne andava.

Non era più inverno. Non era ancora primavera. I rami degli alberi erano nudi, senza gemme, in un'aria fredda e piena di sole.

La luce sorgeva, splendeva, diminuiva, poi le stelle e la luna entravano dalla finestra. Poi di nuovo sorgeva l'aurora.

Talvolta taceva, prendeva da un armadio un pane e lo dividevamo. Quel pane aveva davvero il gusto del pane. Non ho mai più ritrovato quel gusto.

Mi versava e si versava del vino che aveva il gusto del sole e della terra dove era costruita quella città.

Talvolta ci stendevamo sul pavimento della mansarda, e la dolcezza del sonno scendeva su di me. Poi mi svegliavo e bevevo la luce del sole.

Mi aveva promesso un insegnamento, ma non m'insegnò nulla. Discutevamo di tutto, senza ordine alcuno, come vecchi amici.

Un giorno mi disse: « Ora vattene ». Caddi in ginocchio, abbracciai le sue gambe, lo supplicai di non scacciarmi. Ma lui mi gettò per le scale. Le discesi senza rendermi conto di nulla, il cuore come in pezzi. Camminai per le strade. Poi mi accorsi che non avevo affatto idea di dove si trovasse quella casa.

Non ho mai tentato di ritrovarla. Capii che era venuto a cercarmi per errore. Il mio posto non è in quella mansarda. Esso è ovunque, nella segreta di una prigione, in uno di quei salotti borghesi pieni di ninnoli e di felpa rossa, in una sala d'attesa della stazione. Ovunque, ma non in quella mansarda.

Qualche volta non posso impedirmi, con timore e rimorso, di ripetermi un po' di ciò che egli mi ha detto. Come sapere se mi ricordo esattamente? Egli non è qui per dirmelo.

So bene che non mi ama. Come potrebbe amarmi? E tuttavia in fondo a me qualcosa, un punto di me, non può impedirsi di pensare tremando di paura che forse, malgrado tutto, mi ama.

(Simone Weil, *Prologo*, 1938 ora in *Quaderni I*, 1982<sup>1</sup>, 1991, pp. 103-105)

\*\*\*

## ROSETO ROVENTE

Rovente  
  roseto  
  calice traboccante  
    di deliri  
    di ambasce  
  ambivalenti  
    dolcezze –  
impossibile amante  
  t'imprimi  
    incandescente  
    in  
  me  
  
  nella corteccia  
    del tronco  
    gigantesco  
  s'incava –  
    radiante icona –  
candido  
  corpo di  
    donna  
  splendente

(*Nel bosco d'amore* in Rina Sara Virgillito, *L'albero di luce*, 1994)

\*\*\*

## ROVETO ARDENTE

è dunque  
  l'ultimo  
verbo – per ora –  
non so che cosa  
  ha spaccato  
    gli inciampi –  
  la tua voce –  
  Sì  
  la tua voce che apre  
    la roccia

Brucia il rovetto  
lassù –  
il nostro  
rogo  
è quello – non c'è  
luogo né  
tempo  
nel fuoco che azzera  
oltre

(È dunque l'ultimo verbo in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

\*\*\*

### RUGIADA

1434

Go not too near a House of Rose –  
The depredation of a Breeze  
Or inundation of a Dew  
Alarms its walls away –  
Nor try to tie the Butterfly,  
Nor climb the Bars of Ecstasy,  
In insecurity to lie  
Is Joy's insuring quality.

1434

Non andar troppo accanto alla Casa della Rosa –  
per il saccheggio di un'aura  
o un'alluvione di rugiada  
ha i muri sempre in allarme –  
non tentar di legare la farfalla  
o andare su per le sbarre dell'estasi –  
l'insicurezza è il più  
rassicurante aspetto della gioia.

(*Go not too near a House of Rose* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

149

She went as quiet as the Dew  
From an Accustomed flower.  
Not like the Dew, did she return  
At the Accustomed hour!

149

Silente se ne andò come rugiada  
dal suo solito fiore.  
Ma non come rugiada ritornò  
alla solita ora!

She dropt as softly as a star  
From out my summer's Eve  
Less skillful than Le Verriere  
It's sorer to believe!

Come tenera stella sprofondò  
via della dolce mia sera d'estate –  
Arduo crederlo – a chi abbia meno acuta  
vista di un Le Verriere!

(*She went as quiet as the Dew* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

\*\*\*

## RUSCELLO

136

Have you got a Brook in your little heart,  
Where bashful flower blow,  
And blushing birds go down to drink,  
And shadows tremble so –

And nobody knows, o still it flows,  
That any brook is there,  
And yet your little draught of life  
Is daily drunken there –

Why, look out for the little brook in March,  
When the rivers overflow,  
And the snows come hurrying from the hills,  
And the bridges often go –  
And *later*, in *August* it may be –  
When the meadows parching lie,  
Beware, lest this little brook of life,  
Some burning noon go dry!

(*Have you got a Brook in your little heart* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

136

Hai nel tuo cuore un ruscello  
dove alitano umili fiori,  
scendono a bere timidi  
uccelli, e treman l'ombre?

Così quieto fluisce che a tutti  
ne è occulta l'esistenza.  
Eppure tu la goccia di vita  
ogni giorno vi attingi.

Sorveglia allora il tuo ruscello a marzo,  
quando ogni fiume è in piena,  
e la neve precipita dai colli  
e i ponti spesso franano.  
Ed in seguito, forse nell'agosto,  
quando ogni prato è oppresso dall'arsura,  
bada che questo ruscello di vita  
non si prosciughi in un meriggio ardente!

\*\*\*

## SANGUE

Se voci dai tuoi vasti abissi salgono –  
L'estate con i suoi radiosi sciame,  
Il mare e il vento, mai così celeste  
Delirio ci svelarono.

Né alcun silenzio al mondo i tuoi silenzi  
Emula – quando il suo volto futuro  
L'anima scorge a specchio dell'eterno  
E lentamente vi si adegua.

(*Il sangue* in Margherita Guidacci, *Paglia e polvere*, 1961)



Verso di te il mio sangue si solleva  
Come il mare verso la luna.  
Si solleva e geme,  
Poi ricade, pesante di desiderio,  
Mentre la grande notte s'inarca  
Su noi, la solitudine ci chiude,  
E Dio è alto nel cielo.

(*L'attesa I* in Margherita Guidacci, *Paglia e polvere*, 1961)

La vigna attizzando disserra  
dagli acini i graspi,  
fuma rossiccia la terra.  
Boli di concio di melma  
di succhi  
s'arricciolano al sole  
che tempra  
cieli scoperti, gonfi  
di sangue vivente

(*Per il solstizio I* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, 1984)

872

As the Starved Maelstrom laps the Navies  
As the Vulture teased  
Forces the Broods in lonely Valleys  
As the Tiger eased

By but a Crumb of Blood, fasts Scarlet  
Till he meet a Man  
Dainty adorned with Veins and Tissues  
And partakes – his Tongue

Cooled by Morsel for moment  
Grows a fiercer thing  
Till he esteem his Dates and Cocoa  
A Nutrition mean

I, of a finer Famine  
Deem my Supper dry  
For but a Berry of Domingo  
And a Torrid Eye.

872

Come l'avidò Maelstrom i navigli  
insidia, a l'avvoltoio infuriato  
in valli solitarie strazia i nidi –  
come la tigre che una sola briciola

di sangue appaga in un digiuno  
scarlatto resta finché incontra l'uomo  
di vene adorno e delicate fibre –  
e consuma il suo pasto – e la sua lingua

dal boccone appagata per un attimo  
si fa via via più feroce  
finché miserevole cibo  
le sembrano i suoi datteri e il suo cocco –

così io – di più fine carestia –  
sento amaro ogni cibo che non sia  
occhio torrido  
o bacca di Domingo.

(*As the Starved Maelstrom laps the Navies* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

Un anno... Tratteneva la sua stella  
il cielo dell'Avvento. Sulla bocca  
senza febbre o paura la mia mano  
ti disegnava, oscura, una parola.  
E la sfera dell'anima e dell'anno  
vibrava in cima a uno zampillo d'oro  
alto e sottile, il sangue.

Ne tremavano  
sorridenti gli sguardi – all'accostarsi  
buio di quel guardiano incorruttibile  
che nei giardini chiude le fontane.

(*Quadernetto* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

...Chartres, ma questa volta  
con le tue statue ferite,  
percosse dai freddi anni dei nostri peccati lontani,  
Chartres senza campane,  
senza fanciulle in giubilo sotto i tigli  
(allora io volevo, di pura gioia, morire)  
Chartres incatenata di corvi e di tramontane  
come una rupe nel mare  
un solo raggio crudele a colpire  
la guancia in lacrime di un pastore –  
piovuto è tempo e sangue su di te, cattedrale  
sulla tua pietra serena  
come una scorza – intriso l'Angelo – Meridiana  
e come il nero giorno ferme le grandi ruote,  
le vuote mole dei tuoi archi,  
sull'Eure che scorre fango...

O mio giacinto dalla verde foglia  
nella pianura fumida di pianto.

(Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

Nobilissimi ierei,  
grazie per il silenzio,  
l'astensione, la santa  
gnosi della distanza,  
il digiuno degli occhi, il veto dei veli,  
la nera cordicella che annoda ai cieli  
con centocinquanta vote sette nodi di seta  
ogni tremito del polso  
l'augusto cànone dell'amore incommosso,  
la danza divina del riserbo:  
incendio imperiale che accende  
come in Teofane il Greco e in Andrea Diacono,  
di mille Tabor l'oro delle vostre cupole,  
apre occhi del cuore negli azzurrissimi spalti,

riveste i torrioni di Sangue...

Che prossimità spegne  
Come pioggia di cenere.

(*Nobilissimi ierei* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

Le hubieras visto, hermana. Estaba sobre una roca, roja de su sangre, la sangre hecha ya piedra, y yo derramé mucha agua, toda la que pude sobre ella, para lavarla, a ella, a la sangre, y que corriera. Porque la sangre no debe quedarse dura como piedra. No, que corra como lo que es la sangre, una fuente, un riachuelo que se traga la tierra. La sangre no es para quedarse hecha piedra, atrayendo a los pájaros de mal agüero, auras tiñosas que vienen a ensuciarse los picos. La sangre así, trae sangre, llama sangre porque tiene sed, la sangre muerta tiene sed, y luego vienen las condenas, más muertos, todavía más en una procesión sin fin. Eché agua, toda la que pude, para calmar su sed, para darle vida y que corriera viva hasta que se empapara la tierra, hasta embeberse en la tierra. Porque de la tierra luego brota. Que la sangre quiere brotar. [...] Lo rojo de la sangre, la tierra se lo queda para dárselo a las flores, esas que nacen porque sí, las azulinas, las violetas, las amapolas que nacen donde menos se las espera.

(María Zambrano, *La tumba de Antígona*, 1967<sup>1</sup>, 2015, pp. 183-184)

Lo avessi visto, sorella. Stava sopra a una roccia, rossa del suo sangue, sangue fattosi ormai pietra, e io vi ho sparso sopra molta acqua, tutta quella che ho potuto, per lavarlo, lui, il sangue, e che scorresse. Perché il sangue non deve restare duro come pietra. No, che scorra, il sangue, perché questo è: una fonte, un ruscello che la terra inghiotte. Il sangue non è fatto per ridursi a pietra e attirare così gli uccelli di malaugurio, condor tignosi che vengono a sporcarsi il becco. Il sangue, così, porta sangue, chiama sangue, perché ha sete, il sangue morto ha sete, e poi arrivano le condanne, più morti, sempre di più, una sfilata senza fine. E io ho versato acqua, tutta quella che ho potuto, per calmare la sua sete, per dargli vita e perché vivo scorresse finché la terra non ne fosse imbevuta, finché la terra non se ne impregnasse. Perché dalla terra, in seguito, sgorga; ché vuole sgorgare, il sangue. [...] Il rosso, del sangue, la terra se lo tiene per darlo ai fiori, quelli che nascono senza un perché, i fiordalisi, le violette, i papaveri che nascono dove meno li si aspetta.

(María Zambrano, *La tomba di Antigone*, 1983<sup>1</sup>, 2001, pp. 76-77)

Pero mi historia es sangrienta. Toda, toda la historia está hecha con sangre, toda historia es de sangre, y las lágrimas no se ven. El llanto es como el agua, lava y no deja rastro. El tiempo, ¿qué importa? ¿No estoy yo aquí sin tiempo ya, y casi sin sangre, pero en virtud de una historia, enredada en una historia? Puede pasarse el tiempo, y la sangre hubo y corrió, sigue la historia deteniendo el tiempo, enredándolo, condenándolo. Condenándolo. Por eso no me muero, no me puedo morir hasta que no se me dé la razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando vivir a la vida. Sólo viviendo se puede morir.

(María Zambrano, *La tumba de Antígona*, 1967<sup>1</sup>, 2015, p. 186)

La mia storia, lei sì che è sanguinosa. Tutta, tutta la storia è fatta col sangue, tutta la storia è di sangue, e le lacrime non si vedono. Il pianto è come l'acqua, lava e non lascia tracce. E il tempo, conta forse qualcosa? Non sto forse io qui senza più tempo, e quasi senza sangue, eppure in virtù di una storia, irretita in una storia? Il tempo può esaurirsi, e il sangue non scorrere più, se però sangue c'è stato ed è scorso la storia continua a trattenere il tempo, ad aggrovigliarlo, a condannarlo. A condannarlo. Per questo non muoio, non posso morire, finché non mi si dia la ragione di questo sangue e la storia non esca di scena, lasciando vivere la vita. Solo vivendo si può morire.

(María Zambrano, *La tomba di Antigone*, 1983<sup>1</sup>, 2001, p. 79)

Agua que corre, y pulso, es la sangre. Una sangre nueva, purificada por el aire libre, que acabase de liberar a los españoles de sus obsesiones, de su pereza y de su orgullo, una sangre que moviera el corazón y la mente a realidad.

(María Zambrano, *Delirio y destino*, 1989<sup>1</sup>, 2011, p. 57)

Acqua che scorre, e battito, è il sangue. 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.

(María Zambrano, *Delirio e destino*, 2000, p. 49)

Pregna di te  
l'aria si dissolve in  
luce in  
denso sfoglio di latte  
di sangue  
Nell'unico nulla  
ci fondiamo  
due in uno una sola  
tenerezza d'inesistenti  
perle disfatte

(*Pregna di te* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

in travaglio  
nel plenilunio nero  
a piedi  
mozzi  
grondando  
sangue e  
luce di fulmine  
cammini  
nell'aria  
verso l'  
Eternità

(*In travaglio* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

La luce del tuo sangue  
la morte nell'oro che  
cresciamo  
al pallore del giorno  
nel battibecco dei gioielli  
sulle membra  
madide  
nel lume che  
vacilla  
si spegne...

(*Notturmo indiano* in Rina Sara Virgillito, *L'albero di luce*, 1994)

Sono la terra che hai  
fecondato  
vagliato  
arato  
sono tua carne e tuo sangue  
Fra i due respiri  
l'alito  
dell'immortalità  
fra le due bocche  
il tempo  
l'eternità,  
fra tenerissime palme  
si disfa l'immagine  
si rifà  
l'unica  
inafferrabile  
essenza  
della tua  
della nostra  
umanità

(*L'estasi* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

Dal tuo negro sangue  
infetta  
principe degli abissi  
contamino col sudore  
degli occhi  
le lunghe foglie che  
divinghiano dai vasi  
nel chiostro dei Carmini  
(non Santa Teresa  
in sagrestia ma  
Santa Maria Maddalena de' Pazzi  
altra visionaria  
riguarda al cielo madido  
chiusa da ogni parte)  
Da lungi  
ritorci foglie e sterpi  
cadaverici  
presenza insostenibile  
sole sepolto  
appari  
nell'ultimo fantasmatico  
sterminio di razzi  
per mille toni ripiombanti  
in Arno  
nella notte di San Giovanni

(Verso la notte di San Giovanni in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

Benedetto  
il Dio che t'ha creato  
il ventre che t'ha  
imprigionato  
accarezzato  
espulso  
all'ingordigia del mondo  
benedette le dita  
che mi sfiorano il sangue  
invisibile  
le visibili onde che  
mi onduli fino al viso  
benedetta la voce  
con che suggi e  
distruggi,  
la melma che t'impriasticci al piede  
la pietra  
che troppo ti somiglia,  
rupe d'Oriente – e al dosso  
il sole ti  
monta,  
lucido, e ti scarmiglia

(Benedetto il Dio che t'ha creato in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

\*\*\*

## SEGRETO

1245

The Suburbs of a Secret  
A Strategist should keep,  
Better than on a Dream intrude  
To scrutinize the Sleep.

1245

Nei sobborghi di un segreto  
lo stratega indugerebbe,  
piuttosto che insinuarsi in un sogno  
per scandagliare il sonno.

(*The Suburbs of a Secret* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

\*\*\*

## SERPE

La sierpe de la vida, la sierpe vida - ¿alguna otra sierpe habrá enroscada en este universo? – acecha, irrumpe y desaparece como la primera insuficiente materialización de un sueño. Sombra de un cuerpo en busca de un lugar, a punto de borrarse pero indestructible en su levedad y, como los sueños, sin nacimiento. La sierpe de la vida ha salido a la luz como una firma imborrable, como una inadvertencia de alguien a quien le costará muy caro, pues que tendrá que dejarla proseguir e ir la dotando incansablemente, [...] la sierpe moviéndose circularmente, va sinuosa enroscándose en la recta que debería seguir, enroscándose a un tronco imaginario sin despegarse del suelo todavía. ¿Sueña subir? No puede quedarse quieta, concéntrica, punto de una órbita, órbita recogida sobre sí misma guardando su centro.

La serpe della vita, la serpe vita – ce ne sarà qualcun'altra, attorcigliata in quest'universo? – incombe, irrompe e svanisce al pari della prima, insufficiente, materializzazione di un sogno. Ombra di un corpo in cerca di un luogo, sul punto di cancellarsi ma indistruttibile nella sua leggerezza e, come i sogni, senza nascita. La serpe della vita è uscita alla luce come una firma non più cancellabile, come una distrazione di qualcuno che pagherà molto cara poiché dovrà lasciarla proseguire senza mai stancarsi di dotarla, [...] la serpe procede attorcigliandosi sinuosa alla retta che dovrebbe seguire, attorcigliandosi a un tronco immaginario, senza ancora staccarsi dal suolo. Sogna di salire? Non può starsene ferma, concentrica, punto di un'orbita, orbita raccolta su se stessa che custodisce il suo centro.

(María Zambrano, *Los bienaventurados*, 1990<sup>1</sup>, 1991, pp. 19-20)

(María Zambrano, *I beati*, 1992<sup>1</sup>, 2010, p. 19)

\*\*\*

## SETE

Muoio di sete  
e non incontro una fontana.  
La tua terra è un deserto.  
Il tuo cielo una lastra ardente.

Dimmi, è così perché mi ami  
e ti nascondi per mettermi alla prova?  
Creder questo sarebbe la salvezza  
quando mi sembra che tu non ti curi  
di me e neppure vi sia!

(*Muoio di sete* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

\*\*\*

## SILENZIO

Io; sprofondata nel silenzio, attendo  
ora le tue parole che, levandosi in volo  
come stormo d'uccelli dal lontano orizzonte,  
vengono a rincuorarmi. Mentre ascolto  
viaggiano di nuovo le Galassie  
nel mio universo, la terra si copre  
di fiori e d'erba, i fiumi  
accolgono i colori dell'aurora  
e li recano al mare, nelle loro  
acque amoroze. Così potenti aleggiano  
e dolci, su di me, le tue parole  
che più non sento pena  
se le mie sono morte.

(*A un meraviglioso discepolo* in Margherita Guidacci, *Anelli del tempo*, 1993)

1251

Silence is all we dread.  
There's Ransom in a Voice –  
But Silence in Infinity.  
Himself have not a face.

1251

Il silenzio è la più grande paura.  
C'è riscatto in una voce –  
ma il silenzio è infinità.  
Volto per sé non ha.

(*Silence is all we dread* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)



Y lo que apenas entrevisto o presentido va a esconderse sin que se sepa dónde, ni si alguna vez volverá; ese surco apenas abierto en el aire, ese temblor de algunas hojas, la flecha inapercibida que deja, sin embargo, la huella de su verdad en la herida que abre, la sombra del animal que huye, ciervo quizá también él herido, la llaga que todo ello queda en el claro del bosque. Y el silencio.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 127)

E ciò che appena intravisto o presentito va a nascondersi senza che si sappia dove, né se un giorno tornerà; questo solco appena aperto nell'aria, questo tremolio di foglie, la freccia inavvertita che pure lascia nella ferita che apre l'impronta della sua verità, l'ombra dell'animale che fugge, cervo forse anche lui ferito, la piaga che di tutto questo rimane nel chiaro del bosco. E il silenzio.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 18)

Me entré al fin dentro de algo: caverna, nido, corazón. [...] Primero era el silencio y un vacío mayor que el horizonte. Desaparecían las imágenes de aquella inmovilidad [...].

Y el silencio se ahondaba aún más y se abría en sus adentros. Comienzan así a sentirse las puras vibraciones del corazón de los astros, de las plantas y de las bestias, y del corazón sagrado de la materia.

(*Diotima (Fragmentos)* in María Zambrano, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, pp. 645-646)

Mi addentrarai infine in qualcosa: una caverna, un nido, un cuore. [...] All'inizio era il silenzio e un vuoto più vasto dell'orizzonte. In quella immobilità svanivano le immagini [...].

E il silenzio si faceva ancora più profondo, aprendosi all'interno. È così che si cominciano a sentire le pure vibrazioni del cuore degli astri, delle piante e delle bestie, e del cuore sacro della materia.

(*Diotima (Frammenti)* in María Zambrano, *All'ombra del dio sconosciuto*, pp. 135-136)

\*\*\*

## SOGLIA

Rabbrividendo di freddo  
dentro l'anima  
(fuori sarebbe il gesto  
di chi si stringe in un mantello)

esitiamo su questa soglia vuota  
(meglio entrare? fuggire?)  
col senso di qualcuno che ci spia,  
dell'occhiata che scocca  
da una tenda o un paralume, furtiva,  
pronta a guizzare indietro come lama  
di temperino che a scatto si chiude  
appena ci voltiamo.

Chi ci attende e perché? Ci verrà incontro  
come un ospite amico  
per guidarci al suo fuoco, alla sua mensa?  
O balzerà dall'ombra per afferrarci ai polsi

e soffocarci di catene?

Ora su tutto  
domina il vento  
lacerando la trama dei minuti,  
scompigliando le immagini:  
un vento innumerevole  
che fa impazzir le banderuole  
e sperde i nostri pensieri  
fino agli orli confusi dell'infanzia  
e alle visioni ancora più confuse  
d'un futuro che non riesce a sorgere.

Noi siamo qui (vi staremo per sempre?)  
inchiodati davanti ad una soglia  
che non osiamo varcare o lasciare:  
incerti sulla scelta  
e sul potere di compierla.  
Ma cosa importa dove siamo  
se, essendo quel che siamo,  
in nessun luogo ci sentiamo salvi?

(*Soglia* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

[...]  
Due mondi – e io vengo dall'altro.

La soglia, qui, non è tra mondo e mondo  
né tra anima e corpo  
è taglio vivente ed efficace  
più affilato della duplice lama  
che affonda  
sino alla separazione  
dell'anima veemente dallo spirito delicato  
– finché il nocciolo ben spiccato ruoti dentro la polpa –  
e delle giunture dagli ossi  
e dei tendini dalle midolla:  
la lama che discerne del cuore  
le tremende intenzioni  
le rapinose esitazioni.

(*Diario bizantino I* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

Vibratili  
alte  
fontane  
dell'inesausta  
voglia

Come spremere il mosto  
se eternamente  
nuovo  
ondeggia il grappolo  
alle cupide labbra?

A partorire  
me stessa insegnami,  
sacerdotessa senza volto,  
svelami il  
passaggio  
che non ha soglia

*(Vibratili alte fontane in Rina Sara Virgillito, L'albero di luce, 1994)*

\*\*\*

## **SOLE SEPOLTO**

Due mondi – e io vengo dall'altro.

Dietro e dentro  
le strade inzuppate  
dietro e dentro  
nebbia e lacerazione  
oltre caos e ragione  
porte minuscole e dure tende di cuoio,  
mondo celato al mondo, compenetrato nel mondo,  
inenarrabilmente ignoto al mondo,  
dal soffio divino  
un attimo suscitato,  
subito cancellato,,  
attende il Lume coperto, il sepolto Sole,  
il portentoso Fiore.

*(Diario bizantino I in Cristina Campo, La Tigre Assenza, 1991)*

Vento di primavera  
traslucido come spada:  
esilia dal sépalo affiliato  
il boccio cremisi che ancora trema,  
come dall'anima lo spirito,  
il sangue dalla vena.  
L'inverno, occulto stelo  
che cullò le intenzioni, incubò le mortali esitazioni,  
falciò senza un grido;  
le psichiche vecchiezze recide  
dalla terribile vita.

*Pasqua d'incorrusione!*

Nel vento di primavera  
l'antica chiesa indivisa  
annuncia ai morti che indivisa è la vita:  
su lapidi d'ipogei  
posa i sépali che ancora tremano  
e al centro, al plesso, al cuore,  
là dov'è sepolto il Sole,  
là dov'è sepolto il Dono,  
il piccolo uovo cremisi del perenne tornare,  
dell'umile, irricognoscibile  
trasmutato tornare.

*Pasqua che sciogli ogni pena! [...]*

(*Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti)* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

\*\*\*

## SPLENDORE

431

Me – come! My dazzled face  
In such a shining place!  
Me – hear! My foreign Ear  
The sounds of Welcome – there!

The Saints forget  
Our bashful feet –

My Holiday, shall be  
That They – remember me –  
My Paradise – the fame  
That They – pronounce my name –

431

Io! – giungere! Il mio volto abbagliato  
in sì splendente dimora!  
Io! – ascoltare! Il mio orecchio straniero –  
Il “Benvenuta” di là!

I santi dimenticano  
i nostri timidi piedi –

La mia festa sarà  
che essi mi ricordino –  
il mio Paradiso, la fama  
che pronuncino il mio nome –

(*Me – come! My dassled face* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

\*\*\*

## STELLA

O città dell'Oriente, Ninive dagli aerei giardini,  
Babilonia fasciata di porpora, Ecbàtana superba,  
Persepoli abbagliante di marmi, io tutte vi conobbi  
quando vagavo nella pianura tra i due fiumi  
e vedevo i peccati dei vostri re  
e leggevo nel cielo la condanna  
che li avrebbe seguiti. Ma così cristallino  
era quel cielo che, nel contemplarlo,  
per quanti segni vi scorgevsi infausti  
non mi sentivo turbata. Il futuro  
già mi pareva un lontano passato,  
uno sbiadito dolore pacificato da secoli;  
l'attesa, uguale alla memoria: entrambe lievi  
come il fruscio di una siepe notturna,  
esile crespata sul vento – e il vento un fiume  
grande più dell'Eufrate, tutto recando  
alla sua foce invisibile. Guardavo  
luminose sospendersi le stelle  
ai rami oscuri del cielo, la luna maturare  
in un argenteo frutto e poi restringersi  
in un frutto d'ombra. Era un prodigio l'ordine  
naturale delle cose, più d'ogni folle cometa  
che apparisse improvvisa, o di pietre infuocate  
che dal cielo piombassero sul suolo  
suscitando i miei vaticinii. Al tempo stesso  
in cui li pronunziavo agli sgomenti  
ascoltatori, restavo cosciente  
di quella prima e ultima pace, inviolabile,  
entro cui cade eterna la rugiada,  
s'alza il canto dei grilli, stormiscono le foglie  
al vento, mentre luna e stelle compiono  
il loro corso. Ancora l'accoglievo  
e n'ero avvolta, in una plaga intatta  
dell'anima, di là dalla mestizia  
dell'uomo al quale annunziavo il destino  
dei suoi regni effimeri.

(*Persica* in Margherita Guidacci, *Il buio e lo splendore*, 1989)

\*\*\*

## SUDARIO

Più inerme del giglio  
nel luminoso  
sudario  
sale il Calvario  
teologale  
penetra nel rovetto  
crepitante dei millenni  
si occulta  
nell'odorosa nube della lingua.

Curvato da terribili  
venti  
bacia sacre piaghe in silenzio  
eleva e mostra  
pure palme trapassate  
medica pace  
tra pollice e indice tende  
un filo sull'abisso del Verbo.

Dagli ossami dei martiri  
tritumi di gaudio  
cresce  
la radice di Jesse  
sboccia nel calice rovente  
e nella bianca luna  
crociata di sangue e  
stendardo  
che sorgendo gli fiacca  
i ginocchi.

Sulla pietra angolare  
ci spezza la morte  
la eleva all'orizzonte delle lacrime  
la posa  
con materno terrore  
su stimate di labbra  
a medicare  
la vita.

Intorno al pasto  
mortale  
tra i lembi del Dio  
sibilano serpenti addentano il corporale  
ai quattro angoli del conopeo  
si arrotolano i fogli  
dei cieli  
crepe saettano nei pilastri.

Ossessi  
alla porta  
nel profumo di peste

mimano e vendono con lazzi  
agli infermi e deformati  
dalla probatica  
vasca  
la sua soave maschera di suppliziato.

(*Missa Romana I* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

Non altri schermi – il tramonto  
avvampa (o è l'aurora?)  
Fra l'uno e l'altro  
cielo  
l'inattaccata tenue  
membrana vitale,  
nuziale sudario  
che mi vela

(*Non altri schemi* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

Vinci  
con più dolci vincoli  
il tuo assedio  
ormai non ti so più  
rinnegare  
mi segni  
mi sciogli  
nel turbinoso volto  
della notte  
Alza il velario  
se puoi,  
nel sudario sanguinante  
imprimi  
il suggello delle tue rose

(*Vinci con più dolci vincoli* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

\*\*\*

## TEMBLOR

Y aparece luego en el claro del bosque, en el escondido y en el asequible, pues que ya el temor del éxtasis lo ha igualado, el temblor del espejo, y en él, el anuncio y el final de la plenitud que no llegó a darse: la visión adecuada al mirar despierto y dormido al par, la palabra presentida a lo más. Se muestra ahora el claro como espejo que tiembla, claridad aleteante que apenas deja dibujarse algo que al par se desdibuja. [...] el temblor es irisación de la luz que no deja de descender y de curvarse en todo recoveco oscuro, que se insinúa así, ya que directamente no puede sin violencia arrolladora permitirse entrar en nuestro último rincón de defensa. [...] Y el Iris resplandece, antes que arriba en los cielos, abajo entre lo oscuro y la espesura, creando así un imprevisible claro propicio. [...] Y los colores sombríos colores sombríos aparecen como privilegiados lugares de la luz que en ellos se recoge, adentrándose para luego mostrarse junto con el fuego en la rama dorada que se tiende a la divinidad que ha huido o que no ha llegado todavía.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, pp. 122-123)

E subito appare nel chiaro del bosco, in esso nascosto e in esso accessibile, dal momento che il timore dell'estasi ha ormai abolito la differenza, il tremolio dello specchio, e in esso l'annuncio e l'esito della pienezza che non giunse a darsi: la visione adatta allo sguardo insieme desto e addormentato, la parola tutt'al più presentita. Il chiaro si mostra ora come specchio che trema, chiarezza palpitante che appena lascia comporsi qualcosa che insieme si scompone. [...] il tremolio è iridescenza della luce che non cessa di discendere e di curvarsi in ogni anfratto oscuro, che si insinua così, giacché di entrare direttamente dove più recondite sono le nostre difese può permetterselo solo ricorrendo a una violenza travolgente. [...] E l'Iride risplende, prima che in alto nei cieli, in basso tra l'oscuro e il folto, creando così un imprevedibile chiaro propizio. [...] E i colori scuri appaiono come luoghi privilegiati della luce che in essi si raccoglie, addentrandosi per mostrarsi subito dopo insieme al fuoco nel ramo dorato che si tende alla divinità che è fuggita o che non è ancora giunta.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 13)

\*\*\*

## TEMPESTA

L'incompiuto non ti dà  
    respiro  
nella ventata in finimondo sulla terrazza:  
dalle pietre insanguinate ti  
    seguita  
con più colpi ti spinge  
fino all'indistinto  
penetrare  
l'incompiuto ti stana  
ti marchia e contromarca  
ti costringe  
    a essere altro,  
impronta  
    appena  
affondata smorfia



che si disfa e rifà  
in voraci orli d'aria che non prende  
tinta

(*L'incompiuto* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, 1984)

\*\*\*

## TENEBRA

259

Good Night! Which put the Candle out?  
A jealous Zephyr – not a doubt –  
Ah, friend, you little knew  
How long at that celestial wick  
The Angels – labored diligent –  
Extinguished – now – for you!

It might – have been the Light House spark  
–  
Some sailor – rowing in the Dark –  
Had importuned to see!  
It might – have been the waning lamp  
That lit the Drummer from the Camp  
To purer Reveille!

(*Good Night! Which put the Candle out?* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

259

Buonanotte! Chi ha spento la candela?  
Certo un geloso zefiro – ma dimmi,  
amico, non sapevi con che cura  
gli angeli si siano prodigati  
intorno a quel lucignolo celeste –  
ora spento – da te?

Guizzo di faro – forse – a un navigante  
che voga nella tenebra – visione  
tanto a lungo implorata!  
O lume già morente che accompagna  
il tamburino dall'accampamento  
a più limpida sveglia!

Uno a uno vengono accesi i volti  
alla radice millenarie  
della selva d'icona,  
per fare di giorno notte,  
neve e stelle,  
per far della tenebra rose  
– più che rugiada trasparenti rose.  
E la fiamma sboccia come il bacio all'icona  
e il bacio sboccia come la rosa all'icona,  
culmini della linfa della terra,  
culmini del respiro dell'amore.  
Ma la Luna qui  
sboccia nel Sole,  
la Luna partorisce il Sole.  
Alla pesante pioggia  
dell'altro mondo s'intesse  
il soave scrosciare delle dalmatiche di questo mondo,  
l'altero volo dei veli di questo mondo  
inenarrabilmente ignoto al mondo.

Estatici allarmi ed appelli  
d'angeli ministranti:  
*Le porte! Le porte!*  
*escano i catecumeni!*  
Tre volte beato l'inno,  
tre volte divina la folgore  
teologica dei Cherubini,  
ingiunge di deporre, disperdere dimenticare  
ogni sollecitudine mondana.  
*Nessun catecumeno rimanga!*

(*Diario bizantino II* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

Come nella tenebra  
profonda  
assoluta  
si leva la cenere  
della terra  
senza nome si  
disperde  
nelle fenditure lebbrose  
del grembo impossibile  
come  
senza te  
nella vertigine si  
riempie  
incolmabilmente  
l'Universo  
di TE  
che lo generi senza tempo  
nel tempo  
come te in te  
non mai fuori di te  
Evento che cresci  
si tende la luce  
la tenebra

(*Come nella tenebra* in Rina Sara Virgillito, *Incarnazioni del fuoco*, 1991)

Come dénone in tenebra  
Arcangelo  
    ti mostri,  
che non ci fòlgori il tuo volto vero  
    Ancora non è giunta  
        l'ora  
ci spinge il tempo, morsa vana,  
    fragile  
    inciampo  
    alla Necessità illimitata  
        oltrefremente

*(Terribilis est locus (Santuario di San Michele, Monte Gargano) in Rina Sara Virgillito, Incarnazioni del fuoco, 1991)*

e ti nomino  
    dunque,  
Re dei Re,  
    sovrana  
    piega che  
        poco  
    a  
poco  
    dirompe la terra  
        in frana  
    l'Apocalisse  
    la strilla  
        e  
    sbava  
    la stritola  
        e  
    ricompone  
ombra  
    sovrana  
    arco saetta corona  
        nuvola  
    cara  
alba di soli  
    di tenebra  
    impastati/di roccia

*(E ti nomino dunque, Re dei Re in Rina Sara Virgillito, Diari fiesolani, 2015)*

Lunghe  
sere  
a desiderarti  
lunghe  
notti  
a immaginarti  
con me  
lunghe lunghe  
ore a  
credere che tu sia  
presente –  
miracoli accadono  
sogni o  
realtà più reali  
del cielo e della terra che  
tocchiamo – non negarlo  
più dammi  
ancora la  
tua  
verità senza tenebre  
la tua tenebra che è  
sole e tenerezze  
è luce che traversa  
ogni travaglio  
e non cambia  
segno

(*Lunghe sere* in Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani*, 2015)

¿Cómo puede manifestar la divina tiniebla que el alma padece y que el alma sustenta? Lo que allí sucede es indecible, y la palabra dice.

(*La religión poética de Unamuno* in María Zambrano, *España, sueño y verdad*, 1965<sup>1</sup>, 2002, p. 183)

Come può la divina tenebra manifestare la sofferenza dell'anima e la sua pazienza? Ciò che accade lì è indicibile, e la parola dice.

(*La religione poetica di Unamuno* in María Zambrano, *Spagna, sogno e verità*, 2007, p. 187)

\*\*\*

## TENEBRA/LUCE

I tuoi passi sono silenziosi  
ed i miei occhi ancora chiusi – eppure  
so che tu vieni, il mio cuore  
sente il tuo avvicinarsi.  
E come un prigioniero che un'improvvisa  
certezza invade (non sa egli stesso in qual modo)  
di libertà imminente, fermo dietro la porta  
che gli sia aperta – così attendo, dietro  
questa porta di tenebre, che irrompa  
la tua luce serena. Ed in ogni altra cella  
ti attende ogni altra creatura, a te rivolta  
in una inconscia o consapevole preghiera.  
O splendore del mondo! Fu la notte  
una vasta necropoli, ma tu riporti la vita.  
Ci risvegliamo, risorgiamo. Ed ecco,  
tu già tocchi le vette di Parnaso,  
dove riannodano il canto le figlie  
della Memoria. Ecco discendi il pendio,  
dalla faretra d'oro dardeggiando i tuoi raggi,  
finché divampi in un luogo la tua gloria.  
Ecco fai scintillare le Fedriadi  
come il loro nome, e dà riflessi al mare  
lontano e all'altro mare, degli ulivi.  
Rocce, piante, animali ed acque – tutto  
ridiviene se stesso, ritrovando  
in te colore e forma, poiché tu  
nuovamente ci crei per traversare  
un nuovo giorno. Dove fu l'abbandono  
ora è allegrezza, più di quanto io sappia  
dire. Vengono meno le parole  
quando l'affetto le soverchia. Ma il mio silenzio  
sarà percorso come un fogliame dai suoi venti luminosi,  
e pensieri, presagi, vanticinii,  
ad un tuo cenno, come lieto stormo  
d'uccelli, s'alzeranno a volo  
dai loro nidi segreti.

*(Delfica II in Margherita Guidacci, Il buio e lo splendore, 1989)*

Io non seppi mai volgermi alla vita  
Con tutta l'anima. Anche negli istanti  
Più intesi  
Troppo mi corteggiava  
La morte.  
E ciò che rese più forte la luce  
Rese più oscura l'ombra.

*(Luce ed ombra in Margherita Guidacci, Poesie disperse)*

Sconfiggi il tempo e la  
tenebra/luce è il  
tuo  
mantello.  
Dammi la chiave  
minuscola che  
sforza l'apertura  
ma  
non serve, sono già  
dentro  
zoppa, muta, disabile  
là dove  
più urge la parola  
che mia credevo – lasciando  
parlare la mia lingua  
voglio la tua vertigine  
e la temo  
dov'è la splendida  
verità che fa liberi?  
dov'è la libertà, se tu non  
vivi il mio giorno stinto  
gli scalini sporchi di vuoto  
orma su orma accanto a me  
non monti?

*(Sconfiggi il tempo e la tenebra in Rina Sara Virgillito, Ultime poesie, 2016)*

\*\*\*

## **TOMBA**

Non le tombe degli angeli: ci basta un campanello,  
lo scalpiccio sommerso, il fruscio d'una scopa  
in fondo al corridoio, l'apparir di un carrello  
non si capisce bene se col tè o l'iniezione,

voci pallide come questa luce  
che ci chiamano... E i morti che noi siamo  
docilmente si levano sui loro letti-tomba  
incontro alla condanna quotidiana.

*(Altro risveglio in Margherita Guidacci, Neurosuite, 1970)*

411

The Color of the Grave is Green –  
 The Outer Grave – I mean –  
 You would not know it from the Field –  
 Except it own a Stone –

To help the fond – to find it –  
 Too infinite asleep  
 To stop and tell them where it is –  
 But just a Daisy – deep –

The Color of the Grave is white –  
 The outer Grave – I mean –  
 You would not know it from the Drifts –  
 In Winter – till the Sun –

Has furrowed out the Aisles –  
 Then – higher than the Land  
 The little Dwelling Houses rise  
 Where each – has left a friend –

The Color of the Grave within –  
 The Duplicate – I mean –  
 Not all the Snows c'd make it white –  
 Not all the Summers – Green –

You've seen the Color – maybe –  
 Upon a Bonnet bound –  
 When that you met it with before –  
 The Ferret – Cannot find –

*(The Color of the Grave is Green – in Emily Dickinson, The Poems, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)*

1597

'Tis not the swaying frame we miss,  
 It is the steadfast Heart,  
 That had it beat a thousand years,  
 With Love alone had bent,  
 It's fervor the electric Oar,  
 That bore it through the Tomb,  
 Ourselves, denied the privilege,  
 Consolelessly presume –

*('Tis not the swaying frame we miss in Emily Dickinson, The Poems, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)*

411

Verde è il colore della tomba – almeno,  
 della tomba all'esterno –  
 non potresti distinguerla dall'erba –  
 se non la coprisse una pietra –

ed aiuta gli afflitti a ritrovare  
 chi dorme ormai da troppo per fermarli  
 e per dirgli che è lì –  
 dentro la terra di una margherita –

Bianco è il colore della tomba –  
 della tomba in inverno, voglio dire –  
 non potresti distinguerla dai mucchi  
 di neve – finché il sole

le sue navate non vi abbia scavato –  
 allora, ben più alte della terra,  
 s'innalzano le piccole dimore  
 dove tutti un amico hanno lasciato –

Il colore della tomba dentro –  
 la copia – voglio dire –  
 tutte le nevi non lo fanno bianco –  
 nessuna estate lo potrà inverdire –

Questo colore avrai forse veduto  
 intorno ad un cappello –  
 quando l'altro con cui incontrasti  
 non c'è furetto che lo può scovare –

\*\*\*

## TORRE

Nostra dimora è un'alta torre rossa  
che si erge sulla città.  
Sfrecciano i nostri pensieri  
simili a neri uccelli clamorosi.  
Il passante che per la sua strada  
va intento ad una mèta  
alza il capo, turbato dal grido, dall'ombra,  
appena in tempo a intravedere  
il saettante ritorno nel nido imprendibile.

Qui non vi è nessun faro  
che illumini la notte.  
Soltanto noi, sui rossi cieli del tramonto,  
scagliamo i nostri raggi tenebrosi!

*(Quasi una potenza in Margherita Guidacci, Neurosuite, 1970)*

\*\*\*

## TUTTO/NULLA

Amore  
ci sbrani  
    e consumi  
ci spartisci e  
    unisci  
tronco ramo  
    furia  
del vento  
    delle acque  
del Tutto/Nulla  
    che ci  
    ama  
    e unisce  
sempre/tutto/ognuno

*(Amore in Rina Sara Virgillito, Diari fiesolani, 2015)*

\*\*\*



## UNICO

483

A Solemn thing within the Soul  
To feel itself get ripe –  
And golden hang – while farther up –  
The Maker's Ladders stop –  
And in the Orchard far below –  
You hear a Being – drop –

A Wonderful – to feel the Sun  
Still toiling at the Cheek  
You thought was finished –  
Cool of eye, and critical of Work –  
He shifts the stem – a little –  
To give your Core – a look –

But solemnest – to know  
Your chance in Harvest moves  
A little nearer – Every Sun  
The Single – to some lives.

(*A Solemn thing within the Soul* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

483

Solenne cosa dentro l'anima  
sentirsi maturare –  
pendere d'oro – mentre nell'alto –  
le scale dell'Autore s'arrestano –  
e nel frutteto, assai più in giù –  
odi il tocco di un essere – che casca –

Magnifico – sentire il sole  
indaffararsi ancora  
alla guancia che pensavi finita –  
occhio freddo, critico al lavoro –  
sposta – un poco – il picciolo –  
ti dà un'occhiata – al nocciolo –

Ma più solenne – conoscere  
che la tua probabilità di raccolto  
un po' s'avvicina – ogni sole  
è l'Unico – per certe vite.

\*\*\*

## UNIONE MISTICA

novità  
non attendi –  
il tempo  
usa/getta si spende  
e rifà il pieno  
automaticamente  
dagli álluci al cervello  
nulla resta  
del passato se non  
la parte di memoria  
inconsumabile il Tu  
che è diventato  
Io  
e si dilata e contrae  
nel respiro  
senza sosta  
nell'ossa ancora buone  
al corpo a corpo  
vitale

(*Novità non attendi* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

453

Love – thou art high –  
 I cannot climb thee –  
 But, were it Two –  
 Who knows but we –  
 Taking turns – at the Chimborazo –  
 Ducal – at last – stand up by thee –

Love – thou art deep –  
 I cannot cross thee –  
 But, were there Two  
 Instead of One –  
 Rower, and Yacht – some sovereign Summer –  
 Who knows – but we'd reach the Sun?

Love – thou art Vailed –  
 A few – behold thee –  
 Smile – and alter – and prattle – and die –  
 Bliss – were an Oddity – without thee –  
 Nicknamed by God –  
 Eternity –

(*Love – thou art high* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

453

Amore – tu sei alto –  
 arrampicarti non posso – ma se  
 fossimo in due – chissà  
 facendo turni – al Chimborazo –  
 sovrani – finalmente – raggiungeremmo te –

Amore – sei profondo –  
 attraversarti non posso – ma se  
 fossimo Due, non Uno –  
 remi e panfilo – in qualche  
 regale estate – chissà  
 se non si tocca il Sole?

Amore – sei velato –  
 in faccia pochi – ti fissano –  
 sorridono – e tramutano – e vaneggiano –  
 e muoiono –  
 Beatitudine – senza te – sarebbe bizzarra –  
 che da Dio ha il nomignolo –  
 di Eternità –

463

I live with Him – I see His face –  
 I go no more away  
 For Visiter – or Sundown –  
 Death's single privacy

The Only One – forestalling Mine –  
 And that – by Right that He  
 Presents a Claim invisible –  
 No Wedlock – granted Me –

I live with Him – I hear His Voice –  
 I stand alive – Today –  
 To witness to the Certainty  
 Of Immortality –

Taught Me – by Time – the lower Way –  
 Conviction – Every day –  
 That Life like This – is stopless –  
 Be Judgment – what it may –

(*I live with Him – I see His face* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Rina Sara Virgillito, 2002)

463

Vivo con Lui – vedo il Suo viso –  
 non me ne vado più  
 siano visitatori – o tramonti –  
 la singola intimità della Morte

L'Unica – interrompe la mia –  
 e questo – per motivo che Lui  
 presenta un diritto invisibile –  
 che nessun matrimonio – assegnò –

Vivo con Lui – odo la Sua voce –  
 sono qui viva – oggi –  
 a testimoniare la certezza  
 dell'immortalità –

Me l'ha insegnata – il tempo – nel modo più modesto –  
 convinzione d'ogni giorno –  
 che una vita come questa – non ha stop –  
 sia il Giudizio – o quel che sarà –

\*\*\*

## VELO

Quando il velo è abbassato  
e forse più non si solleva, quando  
cercano gli altri di dimenticarci,  
questo almeno di noi sia ricordato:  
il fitto schermo cela  
sempre soltanto un volto umano.

(*Quando il velo è abbassato* in Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970)

\*\*\*

## VERBO

O imperiale fragranza,  
olio di rosa bulgara che misteriosamente dischiudi  
tra ciglia umettate l'occhio  
della fronte, l'occhio del cuore, l'occhio del Nome  
- *myron effuso è il Tuo nome!*  
Macerato con sessanta aromi  
su un fuoco di vecchie icone  
estinte da baci da fiamme e da lacrime  
per gli eoni degli eoni  
ruotate tre notti  
tre giorni  
sulle spirali del Verbo,  
stilli ora luminosa intorno al trono  
del Basileo morto  
dell'immortale Archiereo:  
che tragicamente s'arma aquila librata  
sopra la gnostica aquila della città inviolata  
dal capo alla mano alla gamba  
per la terrificante operazione.  
*Tempo è di cominciare, Despota santo...*  
*Nessun catecumeno rimanga!*  
Ruota  
lentissima intorno e folgorante  
siderale e selvaggia  
danza d'angeli e di ghepardi...

Pànico centrifugo  
e centripeto rapimento  
dei cinque sensi nel turbine incandescente:  
spezzato, aperto di forza l'orecchio dell'intendimento  
della ritmata percossa delle catene d'argento;  
poi, nel cosmico manto  
dei tre fiumi e dei quattro quadranti  
della lenta inaudibile benedizione:  
poiché qui Dio non parla nel vento,  
Dio non parla nel tuono:

parla in un piccolo alito  
e ci si vela il capo per il terrore.

(*Diario bizantino II* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

\*\*\*

## VERITÀ

Aimer la vérité signifie supporter le vide, et par suite accepter la mort. La vérité est du côté de la mort.

L'homme n'échappe aux lois de ce monde que la durée d'un éclair. Instant d'arrêt, de contemplation, d'intuition pure, de vide mental, d'acceptation du vide moral. C'est par ces instants qu'il est capable de surnaturel.

Qui supporte un moment le vide, ou reçoit le pain surnaturel, ou tombe. Risque terrible, mais il faut le courir, et même un moment sans espérance. Mais il ne faut pas s'y jeter.

(*Accepter le vide* in Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, 1947<sup>1</sup>, 2014, p. 24)

Amare la verità significa sopportare il vuoto; e quindi accettare la morte. La verità sta dalla parte della morte.

L'uomo sfugge alle leggi di questo mondo solo per la durata di un attimo. Istanti di sosta, di contemplazione, d'intuizione pura, di vuoto mentale, di accettazione del vuoto morale. Sono questi istanti a renderci capaci di sovrannaturale.

Chi sopporta per un momento il vuoto, o riceve il pane sovrannaturale, o cade. Terribile rischio, ma è necessario correrlo; e persino, per un momento, senza speranza. Ma non bisogna precipitarsi.

(*Accettare il vuoto* in Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, 1951<sup>1</sup>, 2014, p. 25)

\*\*\*

## VERTIGINE

Senza conoscerti  
apro  
il grembo desiato –  
non notte, non  
respiro  
non le membra  
non  
l'attimo  
ma quel che mai  
discese  
nella coppa e  
ora  
gemme  
esala e  
sangue

(*Vertigine* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

Quali pungenti

stoffe  
al tuo saio  
quante  
vertigini scosse  
inconcepibili  
alle vaste  
sconnessioni diurne \_  
troppo  
sazia di soste  
vaneggi  
a nuovi turni

(*Quali pungenti stoffe* in Rina Sara Virgillito, *Diari fiesolani*, 2015)

\*\*\*

## VISIONE

Notte – albero, nido – notte da cui mi è tanto  
faticoso staccarmi, presa tra un'ala bruna  
ed un grande barbaglio, saprò muovermi  
sotto un cielo di luce, tra le forme  
che, per me ignote, avanzano? O vorrò  
chiudere gli occhi, rifugiarmi ancora  
in te?

(*Sull'orlo della visione* in Margherita Guidacci, *Anelli del tempo*, 1993)

Come un Dio geloso  
mi avvolgi  
mi stringi sempre più  
nella nube  
che è te  
mi avvinghi e penetri  
pelle nella pelle  
ossa nell'ossa  
finché  
sei fuoco liquido  
che sale vertebra  
dentro  
vertebra  
midollo  
inconsumabile  
essenza  
al mio vaneggiante  
andare  
restare  
Signore  
il tempo

che i miei sguardi ti congiunga  
fuori da me  
tenerissimo  
squarcio  
della tenebra

(*Allucinazioni* in Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, 2016)

1126

Shall I take thee, the Poet said  
To the propounded word?  
Be stationed with the Candidades  
Till I have finer tried –

The Poet searched Philology  
And when about to ring  
For the suspended Candidate  
There came unsummoned in –

That portion of the Vision  
The Word applied to fill  
Not unto nomination  
The Cherubim reveal –

(*Shall I take thee, the Poet said* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

Visión es imaginación o, aún peor, fantasía; y es en el sujeto en quien se da la confusión en el doble sentido de serlo por sí misma y de confusión entre el ver y el pensar, irrupción más bien, diríamos, del ver en el pensar.

(María Zambrano, *Los bienaventurados*, 1990<sup>1</sup>, 1991, p. 12)

1126

“Devo scegliere te?” chiese il poeta  
alla parola che si proponeva  
“Resta ferma con gli altri candidati  
finché avrò fatto più speciale prova.”

Esplorata fu la filologia  
ed il poeta stava per chiamare  
la candidatura in sospenso  
quando, senz'essere invocato, irruppe

il frammento mancante di visione  
che la parola doveva integrare –  
Non un istante avanti l'elezione  
il cherubino effonde la sua luce –

Visione è immaginazione o, peggio ancora, fantasia; ed è nel soggetto che si dà questa confusione, che è tale sia di per sé che come confusione tra il vedere e il pensare, o meglio come irruzione, potremmo dire, del vedere nel pensare.

(María Zambrano, *I beati*, 1992<sup>1</sup>, 2010, p. 11)

\*\*\*

## VISCERE

Finché un barbaglio resti  
di te  
sulle brume  
al lontano orizzonte  
possiamo gridare: *eccoti!*  
Ora urgi dentro senza tregua –  
O come luna reggi  
nel cobalto purissimo –  
ti opponi a te  
ti ribalti  
nelle segrete viscere,  
specchio a te altro  
alla tenebra che non cede  
il campo

(*Tramonto 2.* in Rina Sara Virgillito, *Nel grembo dell'attimo*, 1984)

La vida es una respuesta al origen, y de él guarda el soplo. Y la caída inicial se sostiene como muerte; la muerte que sostiene a la vida, que va proporcionando materia, cuerpo al soplo de la vida que renace, que insiste en reproducirse ilimitadamente, sin más límite que el cuerpo mortal que la materia, a causa de la caída, le va dando. Un cuerpo que ella, la Madre, tiene que retirar un día. Entre vida y muerte media mientras tanto el tiempo.

(María Zambrano, *Los bienaventurados*, 1990<sup>1</sup>, 1991, p. 25)

Una entraña es algo que no puede en principio vivir manifestándose en la visibilidad, impensable, ya que el campo de lo pensable se ha hecho coincidir sin más con el campo de la visibilidad, de la manifestación, según la metáfora inicial del pensamiento griego, de la luz intelectual o de la luz inteligible, extremada y decaída, como hemos de ver más detenidamente por la tradición filosófica occidental.

(María Zambrano, *Los bienaventurados*, 1990<sup>1</sup>, 1991, pp. 91-92)

La vita è una risposta all'origine, e ne conserva il soffio. E la caduta iniziale si conserva come morte; la morte che conserva la vita, che va procurando materia, corpo, al soffio della vita che rinasce, che insiste nel riprodursi illimitatamente, senz'altro limite che il corpo mortale che la materia, a causa della caduta, le va dando. Un corpo che lei, la Madre, è tenuta a ritirare, un giorno. Tra vita e morte media, intanto, il tempo.

(María Zambrano, *I beati*, 1992<sup>1</sup>, 2010, p. 14)

Un viscere è qualcosa che in linea di principio non può vivere manifestandosi visibilmente, qualcosa di impensabile nella misura in cui il campo del pensabile è stato fatto coincidere senz'altro col campo della visibilità, del manifestarsi, secondo la metafora iniziale del pensiero greco, della luce intellettuale o della luce intellegibile, spinta agli estremi e decaduta, come dobbiamo vedere più attentamente, a opera della tradizione filosofica occidentale.

(María Zambrano, *I beati*, 1992<sup>1</sup>, 2010, p. 83)

\*\*\*

## VITA

Vida en su forma primera. Un algo que está encerrado y abierto al par hacia afuera, para fijarlo haciéndolo vivo.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2010, p. 144)

Sobreviene la angustia cuando se pierde el centro. Ser y vida se separan. La vida es privada del ser y el ser, inmovilizado, yace sin vida y sin por ello ir a morir ni estar muriendo. Ya que para morir hay que estar vivo y para el tránsito, viviente. [...] El ser sin referencia alguna a su centro yace, absoluto en cuanto apartado; separado, solitario.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2010, p. 167)

Vita nella sua forma primigenia. Un qualcosa di chiuso e insieme di aperto verso il fuori, per fissarlo rendendolo vivo.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 37)

Sopraggiunge, l'angoscia, quando si perde il centro. Essere e vita si separano. La vita è privata dell'essere e l'essere, immobilizzato, giace senza vita e senza avviarsi per questo né trovarsi a morire. Giacché per morire bisogna essere vivo e per il trapasso, vivente. [...] L'essere senza alcun contatto col suo centro giace, assoluto in quanto diviso; separato, solitario.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 60)

754

My Life had stood – a Loaded Gun –  
In Corners – till a Day  
The Owner passed – identified –  
And carried Me away –

And now We roam the Sovereign Woods –  
And now We hunt the Doe –  
And every time I speak for Him –  
The Mountains straight reply –

And do I smile, such cordial light  
Upon the Valley glow –  
It is as a Vesuvian face  
Had let it's pleasure through –

And when at Night – Our good Day done –  
I guard My Master's Head –  
'Tis better than the Eider-Duck's  
Deep Pillow – to have shared –

To foe of His – I'm deadly foe –  
None stir the second time –  
On whom I lay a Yellow Eye –  
Or an emphatic Thumb –

754

La mia vita era stata come un fucile carico  
in un angolo, finché un giorno venne  
di là il padrone: egli mi riconobbe,  
e mi prese con sé.

Ed ora noi vaghiamo per i boschi maestosi,  
ora cacciamo il daino –  
ed ogni volta che parlo per lui  
rispondon secche le montagne.

Quando sorrido, una luce cordiale  
s'effonde nella valle,  
come se un volto di vulcano  
lasciasse trapelare il suo piacere.

Quando a sera, finita la giornata,  
sorveglio il capo del padrone,  
è meglio che dividere con lui  
l'alto cuscino di piuma.

Ai suoi nemici son nemico mortale:  
nessuno più si muove  
se l'ho mirato con un occhio giallo  
o col pollice enfatico.

728



Though I than He – may longer live  
He longer must – than I –  
For I have but the art to kill,  
Without – the power to die –

Io potrei forse viver più di lui  
ma è lui che deve viver più di me,  
che ho solo l'arte di uccidere,  
senza il potere di morire.

(*My Life had stood – a Loaded Gun* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

È rimasta laggiù, calda, la vita,  
l'aria colore dei miei occhi, il tempo  
che bruciavano in fondo a ogni vento  
mani vive, cercandomi...

Rimasta è la carezza che non trovo  
più se non tra due sonni, l'infinita  
mia sapienza in frantumi. E tu, parola  
che tramutavi il sangue in lacrime.

Nemmeno porto un viso  
con me, già trapassato in altro viso  
come spera nel vino e consumato  
negli accesi silenzi...

Torno sola  
tra due sonni laggiù, vedo l'ulivo  
roseo sugli orci colmi d'acqua e luna  
del lungo inverno. Torno a te che geli

nella mia lieve tunica di fuoco.

(*È rimasta laggiù, calda, la vita* in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, 1991)

\*\*\*

## **VOLO**

Un'impazienza d'ali, dentro di me, improvvisa.  
È l'impulso del volo, se non ancora  
la direzione del volo. Qualcosa  
mi ha chiamata, qualcosa in me risponde.  
Io che rispondo sono sconosciuta  
a me stessa come la voce che mi chiama.

Certezza senza mappe è l'invisibile,

le sue vie hanno nel cuore il loro azimut.  
Come rondine al suo primo viaggio,  
io non so quale mare dovrò traversare,  
ma mi preparo oscuramente a traversarlo.

(*A obscuras y segura* in Margherita Guidacci, *Anelli del tempo*, 1993)

\*\*\*

## VULCANO

175

I have never seen “Volcanoes” –  
But, when Travellers tell  
How those old – phlegmatic mountains  
Usually so still –

Bear within – appalling Ordnance,  
Fire, and smoke, and gun,  
Taking Villages for breakfast,  
and appalling Men –

If the stillness is Volcanic  
In the human face  
When upon a pain Titanic  
Features keep their place –

If at length the smouldering anguish  
Will not overcome –  
And the palpitating Vineyard  
In the dust, be thrown?

If some loving Antiquary,  
On Resumption Morn,  
Will not cry with joy “Pompeii”!  
To the Hills return!

(*I have never seen “Volcanoes”* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Silvio Raffo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

601

A still – Volcano – Life –  
That flickered in the night –  
When it was dark enough to shaw  
Without erasing sight –

A quiet – Earthquake Style –  
Too smouldering to suspect

175

Non vidi mai “vulcani” –  
ma quando il viaggiatore mi racconta  
come quei vecchi, flemmatici monti  
all'apparenza tanto inoffensivi

serbino in seno artiglierie tremende  
fuoco, fumo e fucile,  
divorando villaggi a colazione,  
seminando fra gli uomini il terrore –

mi domando se è come del vulcano  
la calma che su un volto si disegna  
quando a celare una pena titanica  
i lineamenti restano impassibili –

se l'angoscia che brucia senza fiamma  
non prevarrà alla fine –  
travolgendo nella polvere  
il vigneto palpitante –

se in un mattino di reintegrazione  
non ci sarà un archeologo amoroso  
a gridare esultante: “Pompei!  
Ritorna alle colline”!

601

Un silenzioso vulcano – la vita –  
che mandava barlumi nella notte  
quando era tanto buio da svelarsi  
senza offender la vista,

un terremoto quieto,  
troppo sommerso perché lo sospetti

By nature this side Naples –  
The North cannot detect

chi vive a questa distanza da Napoli.  
Il Nord non può comprendere

The Solemn – Torrid – Symbol –  
The lips that never lie –  
Whose hissing Corals part – and shut –  
And Cities – ooze away –

il simbolo solenne ed infuocato,  
labbra che mai mentiscono,  
separate e rinchiuso, coralli sibilanti  
mentre città spariscono.

(*A still – Volcano – Life* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Massimo Bacigalupo, 1997<sup>1</sup>, 2013)

\*\*\*

## VUOTO

L'inseguimento, la lotta  
sull'orlo invisibile,  
le immagini afferrate, già credute  
nostre, ed in un istante  
ridivenute nebbia,  
il deluso ritorno –  
di cacciatore a cui toccò soltanto  
uno stormir di frasche e il breve lampo grigio  
della lepore che a balzi si salva tra i cespugli;  
di pescatore la cui lunga attesa  
finì in un guizzo ironico di carpa,  
quella beffa d'argento sull'amo appena sfiorato...

Come siamo sconfitti!  
Come ci cadono di mano e inutili armi!  
La pietra resta pietra, il foglio una fruscante  
assenza, la tastiera  
ostinato silenzio.

*Il vuoto si difende.  
Non vuole che una forma lo torturi.*

(*Il vuoto e le forme* in Margherita Guidacci, *Il vuoto e le forme*, 1977)

La belleza hace el vacío – lo crea –, [...] Y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde; rinde su pretensión de ser por separado y aun la de ser él, él mismo; entrega sus sentidos que se hacen unos con el alma. Un suceso al que se le ha llamado contemplación y olvido de todo cuidado.

(María Zambrano, *Claros del bosque*, 1977<sup>1</sup>, 2014, p. 163)

La bellezza fa il vuoto – lo crea. [...] E proprio sulla soglia del vuoto che crea la bellezza, l'essere terrestre, corporale ed esistente, si arrende; depone la sua pretesa di essere separatamente e persino quella di essere sé, se stesso; consegna i suoi sensi che si fanno tutt'uno con l'anima. Un evento che si è chiamato contemplazione e oblio di ogni cura.

(María Zambrano, *Chiari del bosco*, 1991, p. 57)

This is my letter to the World  
That never wrote to Me –  
The simple News that Nature told –  
With tender Majesty

Her Message is committed  
To Hands I cannot see –  
For love of Her – Sweet – countrymen  
Judge tenderly – of Me

(*This is my letter to the World* in Emily Dickinson, *The Poems*, 1955; trad. it di Margherita Guidacci, 1997<sup>1</sup>, 2013)

Comme lui est accordé. Un gaz qui se rétracterait et laisserait du vide, ce serait contraire à la loi d'entropie. Il n'en est pas ainsi du Dieu des chrétiens. C'est un Dieu *surnaturel* au lieu que Jéhovah est un Dieu *naturel*.

Ne pas exercer tout le pouvoir dont on dispose, c'est supporter le vide. Cela est contraire à toutes les lois de la nature: la grâce seule le peut.

La grâce comble, mais elle ne peut entrer que là où il y a un vide pour la recevoir, et c'est elle qui fait ce vide.

[...]

Accepter un vide en soi-même, cela est surnaturel. Où trouver l'énergie pour un acte sans contrepartie?

L'énergie doit venir d'ailleurs. Mais pourtant, il faut d'abord un arrachement, quelque chose de désespéré, que d'abord un vide se produise. Vide: nuit obscure.

(*Accepter le vide* in Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, 1947<sup>1</sup>, 2014, p. 22)

È questa la mia lettera al mondo  
che mai non scrisse a me –  
semplici annunci che dà la natura  
con tenera maestà.

Il suo messaggio è consegnato a mani  
per me invisibili.  
Per amor suo, miei dolci compaesani  
benignamente giudicatemi!

Come un gas, l'anima tende ad occupare la totalità dello spazio che le è accordato. Un gas che si restringesse e che lasciasse un vuoto sarebbe contrario alla legge della entropia. Non succede così col Dio dei cristiani. È un Dio *soprannaturale* mentre Geova è un Dio *naturale*.

Non esercitare tutto il potere di cui si dispone, vuol dire sopportare il vuoto. Ciò è contrario a tutte le leggi della natura: solo la grazia può farlo.

La grazia colma, ma può entrare soltanto là dove c'è un vuoto a riceverla; e, quel vuoto, è essa a farlo.

[...]

Accettare un vuoto in se stessi è cosa sovranaturale. Dovere trovar l'energia per un atto che non ha contropartita? L'energia deve venire da un altro luogo. E, tuttavia, ci vuole dapprima come uno strappo, qualcosa di disperato; bisogna, anzitutto, che quel vuoto si produca. Vuoto: notte oscura.

(*Accettare il vuoto* in Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, 1951<sup>1</sup>, 2014, p. 23)

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Opere e saggi di Cristina Campo

*Passo d'addio*, Scheiwiller, Milano 1956.

*Attenzione e poesia*, «L'Approdo letterario», VII, 13, gennaio-marzo 1961, pp. 58-62.

*Fiaba e mistero*, Vallecchi, Firenze 1962.

*Il flauto e il tappeto*, Rusconi, Milano 1971.

Campo Cristina, Piero Draghi (a cura di), *Detti e fatti dei Padri del deserto*, Rusconi, Milano 1975; ora in *Gli imperdonabili*, pp. 211-221.

*Il linguaggio dei simboli*, «L'Europa», 15 febbraio 1975 (intervista rilasciata a Gino de Sanctis); ora in Cristina Campo, *Sotto falso nome*, pp. 212-215.

*Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987<sup>1</sup>, 2012. D'ora in poi: I.

*Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano 1989.

*La Tigre assenza*, a cura e con una nota di Margherita Pieracci Harwell, Adelphi, Milano 1991. D'ora in poi: TA.

*Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Adelphi, Milano 1998. D'ora in poi: SFN.

*Lettere a Mita*, Adelphi, Milano 1999. D'ora in poi: LM.

*L'infinito nel finito*, Via del Vento, Pistoia 1998.

### 2. Opere e saggi su Cristina Campo

CERONETTI GUIDO, *Cristina Campo o della perfezione* in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987<sup>1</sup>, 2012.

DALMATI MARGHERITA, *La scrittura del Dio*, «Neuropa», a. XXIV, n. 86-89, 1996, pp. 73-79.

DAVICO BONINO GUIDO, MASTROCOLA PAOLA, *L'altro sguardo. Antologia delle poetesse del Novecento*, Mondadori, Milano 1996, pp. 305-309.

DE STEFANO CRISTINA, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano 2002.

FARNETTI MONICA, *Cristina Campo*, Luciana Tufani Editrice, Ferrara 1996;  
--, *Cristina Campo*, in WANDRUSKA MARIA LUISA (a cura di), *Scrivere il mondo. Blixen, Campo, Cvetaeva, Dickinson, Porete, Weil, Rosenberg & Sellier*, Torino 1996, pp. 43-58;  
--, *Osservazioni sul metodo correttorio di Cristina Campo*, «Studi novecenteschi», 25 (1998), n. 56, pp. 331-349.

FARNETTI MONICA, FOZZER GIOVANNA (a cura di), *Cristina Campo a vent'anni dalla morte*, «Città di vita», a. LI, n. 6, novembre-dicembre 1996;  
--, *Per Cristina Campo*, Atti delle giornate di studio sulla scrittrice tenutesi a Firenze il 7-8 gennaio 1997, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1998.

FARNETTI MONICA, SECCHIERI FILIPPO, TAIOLI ROBERTO (a cura di), *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, Tre Lune, Mantova 2006.

FOZZER GIOVANNA, *Recensione a Sotto falso nome*, «Città di vita», a. 53, n. 5, p. 531;  
--, *Incredulità nell'onnipotenza del visibile: fiaba e fede in Cristina Campo*, «Il Margine», XIX, 2, febbraio 1999.

GHILARDI MARGHERITA, *Una fiaba per Cristina Campo*, «Antologia Vieusseux», a. V, n. 15, settembre-dicembre 1999.

GIAPPI ALESSANDRA, *Il rosario e la spada*, «Brescia oggi», 31 ottobre 1991.

GUIDACCI MARGHERITA, *Recensione a Cristina Campo, Il flauto e il tappeto*, «La nuova antologia», n. 2054, febbraio 1972; pubblicata poi con alcune varianti in «Giornale di Brescia», 10 maggio 1972.

LUZI MARIO, *Cristina Campo in Spazio stelle voce. Il colore della poesia*, Leonardo, Milano 1992, pp. 27-31.

PIERACCI HARWELL MARGHERITA, *Nota biografica a I*, pp. 265-271;  
--, *Il sapore massimo di ogni parola* in TA, pp. 283-305;  
--, *Note a LM*, pp. 291-377;  
--, *Cristina Campo e i due mondi*, postfazione a LM, pp. 391-404.

TRAVERSO LEONE, *Recensione a Passo d'addio*, «Letteratura», a. V, n. 25-26, gennaio-aprile 1957.

TREVI EMANUELE, *La passione della bellezza*, «Poesia», n. 49, marzo 1992.

ZOLLA ELÉMIRE, *Un destino itinerante. Conversazioni tra occidente e oriente*, Marsilio, Venezia 1995.

VENTURI RICCARDO, «*Dardi verso il cielo*». *Scrittura e liturgia in Cristina Campo*, [www.gianfrancobertagni.it](http://www.gianfrancobertagni.it) (consultato 09/2018)

### **3. Opere di Emily Dickinson**

*Poesie e lettere*, traduzione, introduzione e note a cura di Margherita Guidacci, Sansoni, Firenze 1961.

*Poesie*, introduzione, traduzione e note di Margherita Guidacci, BUR, Milano 1979<sup>1</sup>, 1993.

*Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Marisa Bulgheroni, Mondadori "I Meridiani", Milano 1997<sup>1</sup>, 2013.

*Lettere 1845-1886*, a cura di Barbara Lanati, Einaudi, Torino 1982, 2006.

*Le stanze di alabastro*, traduzione italiana. di Nadia Campana, SE, Milano 2003.

*Centoquattro poesie*, a cura di Silvia Bre, Einaudi, Torino 2011.

### **4. Opere e saggi su Emily Dickinson**

BULGHERONI MARISA, *Nei sobborghi di un segreto. Vita di Emily Dickinson*, Arnaldo Mondadori, Milano 2001.

LANATI BARBARA, *Vita di Emily Dickinson. L'alfabeto dell'estasi*, Feltrinelli, Milano 1998<sup>1</sup>, 2006.

### **5. Opere di Margherita Guidacci**

*La sabbia e l'Angelo*, Vallecchi, Firenze 1946 ora in *Le poesie*, a cura di Maura Del Serra, Le Lettere, Firenze 1999<sup>1</sup>, 2010, pp. 49-64. D'ora in poi: LP.

*Morte del ricco*, Vallecchi, Firenze 1954, ora in LP, pp. 65-84.

*Giorno dei Santi*, Scheiwiller, Milano 1957, ora in LP, pp. 85-104.

*Paglia e polvere*, Rebellato, Padova 1961, ora in LP, pp. 105-159.

*Poesie*, Rizzoli, Milano 1965.

*Un cammino incerto*, Cahiers d'Origine, Luxembourg 1970, ora in LP, pp. 161-168.

*Neurosuite*, Neri Pozza, Vicenza 1970, ora in LP, pp. 169-219.

*Terra senza orologi*, Edizioni 32, Milano 1973, ora in LP, pp. 221-232.

*Taccuino slavo*, La Locusta, Vicenza 1976, ora in LP, pp. 233-255.

*Il vuoto e le forme*, Rebellato, Padova 1977, ora in LP, pp. 257-285.

*L'altare di Isenheim*, Rusconi, Milano 1980, ora in LP, pp. 287-314.

*Brevi e lunghe*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1980.

*L'orologio di Bologna*, Città di Vita, Firenze 1981, ora in LP, pp. 315-329.

*Inno alla gioia*, Nardini, Firenze 1983, ora in LP, pp. 331-368.

*La Via Crucis dell'umanità*, Città di Vita, Firenze 1984, ora in LP, pp. 369-375.

*Liber Fulguralis*, La mela stregata, Università di Messina 1986.

*Incontro con Margherita Guidacci*, Cassa Rurale ed Artigiana del Mugello, Scarperia 1986.

*Poesie per poeti*, IPL, Milano 1987, ora in LP, pp. 377-393.

*Una breve misura*, Vecchio Faggio, Chieti 1988, ora in LP, pp. 395-408.

*Il buio e lo splendore*, Garzanti, Milano 1989, ora in LP, pp. 409-454.

*Anelli del tempo*, Città di Vita, Firenze 1993, ora in LP, pp. 455-502.

*Poesie disperse*, ora in LP, pp. 503-515.

## **Saggi**

*Memorie di rabadomante*, «Il Popolo», 14 luglio 1957; ora in *Prose e interviste*, a cura di Ilaria Rabatti, C.R.T., Pistoia 1999.

*Prose e interviste*, a cura di Ilaria Rabatti, CRT, Pistoia 1999.

## **Epistolari**

*Lettere a Mladen Machiedo*, a cura di Sara Lombardi, Firenze University Press, Firenze 2015.

## **6. Studi critici su Margherita Guidacci**

DEL SERRA MAURA, *Le foglie della Sibilla. Scritti su Margherita Guidacci*, Studium, Roma 2005;

--, *Introduzione a Le poesie*, Le Lettere, Firenze 1999<sup>1</sup>, 2010.



## 7. Opere di Antonella Lumini

*Caino. Dramma del buio e della luce*, con uno scritto di Paolo Coccheri, Editrice Petite Plaisance, Pistoia 2005.

*Memoria profonda e risveglio. Itinerari per una meditazione cristiana*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 2008.

*Dio è madre. L'altra faccia dell'amore*, Intento, Roma 2013.

*Voce del silenzio e pustinia*, <http://www.mistica.info/public/A.Lumini%20-%20Voce%del%20silenzio%20e%pustinia.pdf> (consultato 09/2018)

LUMINI ANTONELLA, RODARI PAOLO, *La custode del silenzio. «Io, Antonella, eremita di città»*, Einaudi, Torino 2016.

## 8. Opere di Rina Sara Virgillito

### Poesia

*I giorni del sole*, con una presentazione di Carlo Bo e un disegno di Eugenio Montale, Istituto Statale d'Arte, Urbino 1954.

*La conchiglia*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1962.

*I fiori del cardo, poesie 1963-1976*, con un disegno di Eugenio Montale, Vanni Scheiwiller, Milano 1976.

*Nel grembo dell'attimo*, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1984.

*Incarnavazioni del fuoco*, introduzione di Ernestina Pellegrini, Moretti&Vitali, Bergamo 1991.

*L'albero di luce*, con quattro trittici di Silva Felci, microintroduzione di Ernestina Pellegrini, postfazione di Marco Lorandi, El Bagatt, Bergamo 1994.

*Il látice, la luce. Poesie scelte*, a cura e con introduzione di Vittorio Stella, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 2003.

*Diari fiesolani. Giugno 1995 – Assisi – Luglio. Dall'eremo e dal castello in* Valentina Fiume, *L'ultimo sguardo. Alcuni inediti di Rina Sara Virgillito (1980-1982, 1995-1996)*, «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», n.4, 2015, pp. 227-278, <http://www.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/17707>.

*Ultime poesie*, a cura e con introduzione di Valentina Fiume, Lubrina, Bergamo 2016.

## **Traduzioni**

RILKE RAINER MARIA, *La vita della Vergine e altre poesie*, versione italiana di Rina Sara Virgillito, con 20 litografie di Alberto Martini, Editoriale Italiana, Milano 1945.

*Epigrammi greci*, tradotti da Rina Sara Virgillito, Mantovani, Milano 1957.

VILLON FRANÇOIS, *Il testamento e la ballata degli impiccati*, con un saggio introduttivo di Ezra Pound, traduzione italiana a cura di Rina Sara Virgillito, Rusconi, Milano 1976.

SHAKESPEARE WILLIAM, *Sonetti d'amore*, a cura di Rina Sara Virgillito, Newton Compton, Roma 1984<sup>1</sup>, 1995.

BARRETT BROWNING ELIZABETH, *Sonetti dal portoghese*, a cura di Rina Sara Virgillito, prefazione di Paola Colaiacomo, Libreria delle donne, Firenze 1986<sup>1</sup>, 2010.

SHAKESPEARE WILLIAM, *I sonetti*, a cura di Rina Sara Virgillito, G.T.E Newton, Roma 1988.

RILKE RAINER MARIA, *I sonetti a Orfeo*, prefazione, traduzione e note di Rina Sara Virgillito, introduzione di Maddalena Longo, Garzanti, Milano 2000.

DICKINSON EMILY, *Poesie*, traduzione italiana di Rina Sara Virgillito, cura dei testi di Sonia Giorgi, introduzione di Paola Zaccaria, nota di Marisa Bulgheroni, Garzanti, Milano 2002.

## **Critica**

*Per una interpretazione della poesia di Montale*, «Humanitas», n. 1, anno II, gennaio 1947.

*La luce di Montale. Per una rilettura della poesia montaliana*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo (Milano) 1990.

## **Opere inedite**

Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 190.

Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 216.

Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 218.

## 9. Opere e studi su Rina Sara Virgillito

AA.VV., *La parola poetica di Rina Sara Virgillito. Bergamo 26 novembre 2003* in *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo*, volume LXVII, Anno Accademico 2003-2004, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2005. D'ora in poi ATTI 2005.

AGAZZI ELENA, *Rina Sara Virgillito, traduttrice di Rilke* in ATTI 2017, pp. 37-50.

FELCI SILVA, *L'ultimo dono* in *Omaggio a Rina Sara Virgillito*, a cura di Sonia Giorgi, Tipolitografia Secomandi, Bergamo 1998.

FIUME VALENTINA, *Ceneri sparse, quel che resta dell'estasi visionaria. Due inediti di Rina Sara Virgillito*, «Il Portolano», 80-81, 2014;

--, *Rina Sara Virgillito, poeta e traduttore*, *Atti del convegno 29 settembre 2016 – Università degli Studi di Bergamo*, Lubrina Bramani, Bergamo 2017. D'ora in poi ATTI 2017;

--, «*La notte è luce/ se vorrai*»: *le ultime poesie di Rina Sara Virgillito* in ATTI 2017, pp. 85-98.

FORLANI MIMMA, *Una vita per la poesia* in ATTI 2005, pp. 21-36.

GIORGI SONIA, *Omaggio a Rina Sara Virgillito*, a cura di Sonia Giorgi, Tipolitografia Secomandi, Bergamo 1998;

--, *Pubblicazioni postume. Studi per la valorizzazione dell'opera di Rina Sara Virgillito* in ATTI 2005, pp. 37-40.

LOCATELLI ANGELA, *Percorsi del tradurre: impersonare voci, trovando la propria* in ATTI 2005, pp. 41-49.

MONTALE EUGENIO, *Recensione a Rina Sara Virgillito, I giorni del sole*, «Corriere della Sera», 1954.

PELLEGRINI ERNESTINA, *Rina Sara Virgillito: una mistica del Novecento* in *Altri inchiostrati. Ritratti e istantanee di scrittrici*, Ripostes, Salerno 2005, pp. 173-190.

--, *Le visioni di luce di Sara Virgillito* in *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, a cura di Michela Graziani, Firenze University Press, 2016, pp. 351-359;

--, *Luci ed ombre nella poesia di Sara Virgillito* in ATTI 2017, pp. 67-74.

PELLEGRINI ERNESTINA, BIAGIOLI BEATRICE (a cura di), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2001.

PERLETTI GRETA, *Amor cognitio est: la parola poetica in Incarnazioni del fuoco di Rina Sara Virgillito* in ATTI 2005, pp. 49-67;

--, «*Conosco vite*». *Le traduzioni poetiche dall'inglese di Rina Sara Virgillito* in ATTI 2017, pp. 51-66.

ZANETTI UMBERTO, *La poesia di Rina Sara Virgillito* in ATTI 2005 pp. 67-68.

## 10. Opere di Simone Weil

*Poèmes, suivis de Venice sauvée. Lettre de Paul Valéry*, Gallimard, Paris 1968; traduzione italiana di Cristina Campo e Margherita Pieracci Harwell, *Venezia salva*, Morcelliana, Brescia, 1963.

*La source grecque*, Gallimard, Paris 1953; traduzione italiana di Margherita Pieracci Harwell e di Cristina Campo, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Borla, Torino 1967.

*L'amore di Dio*, traduzione italiana di Giulia Bissaca e Alfredo Cattabiani, introduzione di Augusto Del Noce, Borla, Torino 1968.

*Attente de Dieu*, Fayard, Paris 1966, traduzione italiana di Orsola Nemi, *Attesa di Dio*, introduzione di Benedetto P. D'Angelo, Rusconi, Milano 1972<sup>1</sup>, 1984, (I edizione italiana: introduzione di Joseph-Marie Perrin, traduzione di Nicoletta D'Avanzo Puoti, Casini, Roma 1954).

*Cahiers*, I, Plon, Paris 1970; traduzione italiana di Giancarlo Gaeta, *Quaderni*, I, Adelphi, Milano 1982<sup>1</sup>, 1993.

*Cahiers*, II, Plon, Paris 1972; traduzione italiana di Giancarlo Gaeta, *Quaderni*, II, Adelphi, Milano 1985.

*Cahiers*, III, Plon, Paris 1974; traduzione italiana di Giancarlo Gaeta, *Quaderni*, III, Adelphi, Milano 1988.

*Cahiers Quaderni*, IV traduzione italiana di Giancarlo Gaeta, Adelphi, Milano 1993.

*Lettre à un religieux*, Gallimard, Paris 1951; *Lettera a un religioso*, a cura di Giancarlo Gaeta Adelphi, Milano 1996.

*Poesie*, traduzione italiana di Roberto Carifi, Mondadori, Milano 1998.

*La pesanteur et la grace* (1947), traduzione italiana di Franco Fortini, *L'ombra e la grazia*, introduzione di Georges Hourdin, Bompiani, Milano 2000<sup>1</sup>, 2014 (I edizione italiana: Edizioni C., Milano 1951)

*A un giorno e altre poesie*, con pensieri sparsi sulla poesia a cura di Antonio Castronuovo, Via del Vento, Pistoia 2009.

*La persona e il sacro*, a cura di Maria Concetta Sala con un saggio di Giancarlo Gaeta, Adelphi, Milano 2012.

*15 Meditazioni*, a cura di Martin Steffens, Gribaudi, Milano 2011<sup>1</sup>, 2013.

## 11. Opere critiche su Simone Weil

AA.VV, *Le passioni di Simone Weil. Politica, cultura, religione*, Atti del convegno di studi sulla pensatrice tenutosi a Torino il 27-28 gennaio 1994 pubblicati su «Testimonianze», a. XXXVII, dicembre 1994, n. 12 (370) [fascicolo monografico].

BERARDINELLI ALFONSO, *Necessità e impossibilità dell'esperienza religiosa secondo Simone Weil*, «Filosofia e teologia», n. 3, 1994, pp. 418-424.

BLANCHOT MAURICE, *Simone Weil e la certezza*, «Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto 1959, pp. 34-43.

CANCIANI DOMENICO, FIORI GABRIELLA, GAETA GIANCARLO, MARCHETTI ADRIANO, *Simone Weil. La passione della verità*, Morcelliana, Brescia 1984.

FIORI GABRIELLA, *Simone Weil, biografia di un pensiero*, prefazione di Carlo Bo, Garzanti, Milano 1981;

--, *Simone Weil. Una donna assoluta*, La Tartaruga, Milano 1991.

MELCHIORRI PAOLA, SCATTIGNO ANNA, *Simone Weil: il pensiero e l'esperienza del femminile*, La Salamandra, Milano 1986.

TOMMASI WANDA, *Simone Weil. Esperienza religiosa esperienza femminile*, Liguori, Napoli 1997.

## 12. Opere di María Zambrano

*Horizonte del liberalismo*, a cura e introduzione di Jesús Moreno Sanz, Morata, Madrid 1930<sup>1</sup>, 1996; traduzione italiana, introduzione e cura di Donatella Cessi Montalto, *Orizzonte del liberalismo*, Selene, Milano 2000.

*Los intelectuales en el drama de España*, Panorama, Santiago de Chile 1937; *Los intelectuales en el drama de España y ensayos y notas (1936-1939)*, Hispamerca, Madrid 1977; traduzione italiana a cura di Andrea Bresadola, *Gli intellettuali nel dramma della Spagna*, Saletta dell'Uva, Caserta 2012.

*Pensamiento y poesía en la vida española*, La Casa de España, México 1939; Biblioteca Nueva, Madrid 2004; traduzione italiana di Carlo Ferrucci, *Pensiero e poesia nella vita spagnola*, Bulzoni, Roma 2005.

*Filosofía y poesía*, Universidad Michoacana, Morelia (México) 1939<sup>1</sup>, 2017; traduzione italiana di Lucio Sessa, *Filosofia e poesia*, a cura e con introduzione di Pina De Luca, Pendragon, Bologna 1998.

*Isla de Puerto (Nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*, La Verónica, La Habana 1940.

*La confesión: Género literario y método*, Luminar, México 1943; Siruela, Madrid 1995; traduzione italiana di Eliana Nobili, introduzione di Carlo Ferrucci, *La confessione come genere letterario*, Mondadori, Milano 1997.

*Hacia un saber sobre el alma*, Losada, Buenos Aires 1950; Alianza, Madrid 1987<sup>1</sup>, 2012; traduzione italiana di Eliana Nobili, *Verso un sapere dell'anima*, introduzione di Rosella Prezzo, Raffaello Cortina, Milano 1996<sup>1</sup>, 2004.

*El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México 1955<sup>1</sup>, 2016; traduzione italiana di Giovanni Ferraro, *L'uomo e il divino*, introduzione di Vincenzo Vitiello, Edizioni Lavoro Roma, Cerveteri (Roma) 2001<sup>1</sup>, 2009.

*Persona y democracia*, Departamento de Instrucción Pública, San Juan de Puerto Rico 1958; Siruela, Madrid 1996; traduzione italiana di C. Marseguerra, *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, Mondadori, Milano 2000.

*La España de Galdós*, Taurus, Madrid 1960; Endymion, Madrid 1989<sup>1</sup>, 2004; traduzione italiana di Laura Mariateresa Durante, *La Spagna di Galdós. La vita umana salvata dalla Storia*, revisione e introduzione di Annarosa Buttarelli, Marietti, Genova-Milano 2006.

*El sueño creador*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz (México) 1965; Turner, Madrid 1986; traduzione italiana di Vittoria Martinetti, *Il sogno creatore*, a cura di C. Marseguerra, Paravia, Milano 2002.

*España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcelona 1965<sup>1</sup>, 2002; traduzione italiana di Giovanna Fiordaliso, *Spagna, sogno e verità*, a cura e con introduzione di Giovanna Fiordaliso, Saletta dell'Uva, Caserta 2007.

*La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Siglo XXI, México 1967; Ediciones Cátedra, Madrid 1997<sup>1</sup>, 2015; traduzione italiana e introduzione di Carlo Ferrucci, *La tomba di Antigone. Diotima di Mantinea*, con un saggio di Rosella Prezzo, La Tartaruga, Milano 1995<sup>1</sup>, 2001.

*Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1977<sup>1</sup>, 1986; traduzione italiana di Carlo Ferrucci, *Chiari del bosco*, Feltrinelli, Milano 1991.

*Dos fragmentos sobre el amor*, Begar, Málaga 1982; traduzione italiana *Sentimenti per un'autobiografia. Nascita, amore, pietà*, a cura di Samantha Maruzzella, Mimesis, Milano-Udine 2012.

*De la aurora*, Turner, Madrid 1986<sup>1</sup>, Tabla Rasa, Madrid 2004; traduzione italiana di Elena Laurenzi, *Dell'aurora*, Casa Editrice Marietti, Genova-Milano 2000.

*Senderos*, Anthropos, Barcelona 1986 (1989) [contiene *Los intelectuales en el drama de España, ensayos y notas* e *La tumba de Antígona*].

*Algunos lugares de la pintura*, Espasa-Calpe, Madrid 1989; traduzione italiana di Rosella Prezzo, *Luoghi della pittura*, Edizioni Medusa, Milano 2002. Ora in *Dire Luce. Scritti sulla pittura*, a cura di Carmen del Valle, traduzione di Carlo Ferrucci, con un saggio di Davide Rondoni, Rizzoli, Milano 2013.

*Delirio y destino. Los veinte años de una española* (1989), horas y HORAS, Madrid 2011; traduzione italiana di Rosella Prezzo e Samantha Marcelli, *Delirio e destino*, a cura di Rosella Prezzo, introduzione di Jesús Moreno Sanz, Raffaello Cortina, Milano 2000.

*Notas de un método*, Mondadori, Madrid 1989; Editorial Tecnos, Madrid 2011; traduzione italiana di Stefania Tarantino, *Note di un metodo*, Filema, Napoli 2003<sup>1</sup>, 2008.

*Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 1990; traduzione italiana di Carlo Ferrucci, *I beati*, Feltrinelli, Milano 1992; SE, Milano 2010.

*Los sueños y el tiempo*, Ediciones Siruela, Madrid 1992; traduzione italiana di Lucio Sessa e Mara Sartore, *I sogni e il tempo*, Pendragon, Bologna 2004.

*Las palabras del regreso. Artículos periodísticos, 1985-1990*, Amarú Ediciones, Salamanca 1995; Ediciones Cátedra, Madrid 2009; traduzione italiana di Elena Laurenzi, *Le parole del ritorno*, Città Aperta, Troina (EN) 2003.

*Nacer por sí misma*, horas y HORAS, Madrid 1995; traduzione italiana di Elena Laurenzi, *All'ombra del dio sconosciuto*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1997.

*A modo de autobiografía* (1987), «Anthropos, revista de documentación científica de la cultura», n. 70-71, 1987; traduzione italiana di Elena Laurenzi, *Quasi un'autobiografia*, «aut aut», n. 279, maggio-giugno 1997.

*Unamuno*, Debate, Barcelona 2003; traduzione italiana di Claudia Marseguerra, *Unamuno*, Paravia, Milano 2006.

*España. Pensamiento, poesía y una ciudad*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid 2008; traduzione italiana di Francesco Tentori, *Spagna. Pensiero, poesia e una città*, introduzione di Elena Laurenzi, Città Aperta, Troina (EN), 2004, (I edizione: Vallecchi, Firenze 1964).

*Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, a cura di Francisco José Martín, Le Lettere, Firenze 2006.

*Dante specchio umano*, con testo spagnolo a fronte, traduzione e introduzione di Elena Laurenzi, Città Aperta, Troina 2007.

*Algunos lugares de la poesía* (2007); *Luoghi della poesia*, introduzione, traduzione e apparati di Armando Savignano, Bompiani, Milano 2011.

*El exilio como patria*, Anthropos Editorial, Barcelona 2014; traduzione italiana *L'esilio come patria*, a cura di Armando Savignano, Morcelliana, Brescia 2016.

*Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, Galaxia Gutemberg, Barcelona 2014<sup>1</sup>, 2018.

*Obras completas IV*, tomo I, Galaxia Gutemberg, Barcelona 2018.

## **Epistolari**

ZAMBRANO MARÍA, REYNA RIVAS, *Dalla mia notte oscura: lettere tra María Zambrano e Reyna Rivas (1960-1989)*, a cura di Annarosa Buttarelli, traduzione italiana di Manuela Moretti, Moretti & Vitali, Bergamo 2007.

CAMPO CRISTINA, *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano 1961-1975*, Archinto, Milano 2009.

ZAMBRANO MARÍA, SIMONS EDISON, *Corrispondencias*, (Rafael Tomero Alarcon 1995), Fugaz/Ediciones, Madrid 1995; traduzione italiana di Manuela Moretti, *La nostra patria segreta: lettere e testi*, a cura e con introduzione di Annarosa Buttarelli, Moretti & Vitali, Bergamo 2012.

ZAMBRANO MARÍA, ANDREU AGUSTÍN, *Cartas de La Piéce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, Pre-textos, Valencia 2002; traduzione italiana di Manuela Moretti, *Lettere da La Piéce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, vol. I (1973-febbraio 1975), edizione italiana di Annarosa Buttarelli, introduzioni di Lucia Vantini e Agustín Andreu, Moretti & Vitali, Bergamo 2014; *Lettere da La Piéce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, vol. II (Marzo 1975-Aprile 1976), edizione italiana a cura di Annarosa Buttarelli, introduzione di Antonietta Potente, appendice con saggi di Agustín Andreu, traduzione di Manuela Moretti, Moretti & Vitali, Bergamo 2016.

CROCE ELENA, ZAMBRANO MARÍA, *A presto, dunque, e a sempre. Lettere 1955-1990*, a cura di Elena Laurenzi, Archinto, Milano 2015.

## **Saggi**

*El drama cántaro o la herejía necesaria*, «Cuadernos», n. 8, settembre-ottobre 1954 ora in «Aurora», n. 7, Barcelona 2005.

*Épocas de catacumbas*, «L'approdo letterario», n. 12, ERI-Edizioni Rai Italiana, ottobre- dicembre 1960.

*Dos fragmentos sobre el amor*, University of Michigan, D. Garcia & S. López Becerra, 1982.

*Intervista a Pilar Truena*, TVE «Muy Personal», 1988.



Árbol, «Nostromo», n. 19, Mexico 6 de marzo de 1994.

*Un descenso a los infiernos*, «La Sísila», n. 3, Sonseca (Toledo), 1995, p. 27. Ora in «Aurora», n. 13, Barcelona 2012.

*El reposo de la luz* in María Victoria Atencia, *Trances de nuestra Señora*, Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1997.

*Para una historia de la piedad*, Torre de las Palomas, Málaga 1989; traducción italiana, *Per una storia della pietà*, «aut aut», 279, 1997.

*Atención y poesía*, ora presente in «Aurora», n. 11, 2010.

### 13. Opere e saggi spagnoli su María Zambrano

ADÁN OSCAR, *María Zambrano y la pregunta port el «ser»*, «Aurora», n. 1, Universitat de Barcelona, 1999.

ARCOS JORGE LUIS, *Orígenes: la pobreza irradiante*, Letras Cubanas, La Habana 1994; traducción italiana *María Zambrano e la Cuba segreta*, «aut aut», n. 279, Firenze 1997.

BUNDGÅRD ANA, *Exilio y trascendencia*, «Aurora», n. 8, 2007.

CARBÓ ANTONI GONZALO, *Blancura no vista*, «Aurora», n. 17, Universitat de Barcelona, 2016.

DE GREGORIO VERDÚ JOAQUÍN, *María Zambrano: (Cuba-Italia) Espacios del exilio*, «Aurora», n. 8, 2007.

JANÉS CLARA, *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, prólogo de Jesús Moreno Sanz, Ediciones Siruela, Madrid 2010.

LEZAMA LIMA JOSÉ, CELA CAMILO JOSÉ, VALENTE JOSE ANGEL, CIORAN E. M, SAVATER FERNANDO, BARRAL CARLOS, AYALA FRANCISCO, *María Zambrano*, «Los Cuadernos del Norte», año II, n. 8, Julio- Agosto 1981.

ORTEGA MUÑOZ JUAN FERNANDO, *María Zambrano o la metafísica recuperada*, Universidad de Málaga, Málaga 1982.

--, *La unidad del filosofía e poesía in María Zambrano*; trad. it. *L'unità di filosofia e poesia in Maria Zambrano in María Zambrano, Luoghi della poesia*, Bompiani, Milano 2011.

ORTEGA RION ISABEL, *Medusa, el silencio del monstruo*, «Aurora», n. 18, 2017.

REVILLA CARMEN, *Las imágenes en la «vida del alma»: Algunos símbolos de la palabra*, en «Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”», n. 4, Barcelona, 2002.

RUSSO MARÍA TERESA, *Trascendencia y transparencia: la metáfora de la luz en el pensamiento de María Zambrano*, trad. di Carmen Revilla, «Aurora: papeles del seminario María Zambrano», n. 4, 2002.

SABATER FORMENTÍ ANNA, *Una mirada recíproca entre María Zambrano y Cristina Campo*, «Aurora», n. 11, 2010.

VALENTE JOSÉ ÁNGEL, *Del conocimiento pasivo o saber de quietud* in Juan Fernando Ortega Muñoz, *Zambrano o la metafísica recuperada*, Malaga 1988.

*María Zambrano. Pensadora de la Aurora*, «Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura», n. 70/71, 1987.

#### **14. Opere e saggi italiani su María Zambrano**

AA. VV., *María Zambrano, pensatrice in esilio*, «aut aut», 279, 1997.

ADÁN OSCAR, *Lo specchio di Dioniso. La parola nell'Aurora* in Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano. In fedeltà alla parola vivente*, Alinea, Firenze 2002. D'ora in poi ATTI 2002.

ANDREU AGUSTÍN, ZUCAL SILVANO, VANTINI LUCIA, LUCCHESI NADIA, BUTTARELLI ANNAROSA, DEL BELLO SARA, BARBETTA MARIA CECILIA, *Radici teologiche della filosofia di María Zambrano*, a cura di Maria Cecilia Barbetta, Moretti & Vitali, Bergamo 2018. D'ora in poi ATTI 2018.

BOELLA LAURA, *Dalla storia tragica alla storia etica*, Cuem, Milano 2001;  
--, *Filosofia, ritratti, corrispondenze*, a cura di Franco de Vecchi, Tre Lune, Mantova 2001;

--, *Una lezione su María Zambrano* in *Il coraggio della filosofia, aut aut, 1951-2011*, a cura di Pier Aldo Rovatti, Il Saggiatore, Milano 2011.

BOMBACI NUNZIO, *Patire la trascendenza. L'uomo nel pensiero di María Zambrano*, Studium, Roma 2007;

--, *La pietà della luce. María Zambrano dinanzi ai luoghi della pittura*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007.

BUTTARELLI ANNAROSA, *Poesia madre della filosofia. Per una poesia della passività efficace* in ATTI 2002;

--, *Una filosofa innamorata. María Zambrano e i suoi insegnamenti*, Mondadori, Milano 2004;

--, *Concepire l'infinito*, La Tartaruga, Milano 2005;

--, *La passività. Un tema filosofico-politico in María Zambrano*, Mondadori, Milano 2006;

--, *Una metafisica sperimentale orientata da Maria di Nazareth* in ATTI 2018.

CAVARERO ADRIANA, *Risonanze in María Zambrano* in ATTI 2002.

DE LUCA PINA, *Il logos sensibile di María Zambrano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004.

DOBNER CRISTIANA, *Dalla penombra toccata dall'allegria. María Zambrano la donna filosofo*, Edizioni OCD, Morena (Roma) 2005.

DURANTE LUISA MARIA, *La letteratura come esperienza filosofica nel pensiero di María Zambrano. Il periodo romano (1953-1963)*, Aracne, Roma 2008.

FERRUCCI CARLO, *Le ragioni dell'altro. Arte e filosofia in María Zambrano*, Edizioni Dedalo, Bari 1995.

FIUME VALENTINA, *Radure: la dimensione del nondove nelle opere di María Zambrano e Rina Sara Virgillito*, LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente, n. 6 (2017), pp. 279-293.

INVERSI MARIA (a cura di), *Antigone e il sapere femminile dell'anima. Percorsi intorno a María Zambrano*, a cura di Maria Inversi, Edizioni Lavoro, Roma 1999.

LAURENZI ELENA, *Sotto il segno dell'aurora. Studi su María Zambrano e Friedrich Nietzsche*, ETS, Pisa 2012;

--, *Il paradosso della libertà. Una lettura politica di María Zambrano*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

MANCINI ROBERTO, *Esistere nascendo. La filosofia maieutica di María Zambrano*, Città Aperta, Troina 2007.

MARINO MARIA, *Il Divino nella produzione di María Zambrano*, Saletta dell'Uva, Caserta 2015.

MURARO LUISA, GAETA GIANCARLO, TOMMASI WANDA, ZANARDO GLORIA, GUADAGNIN LAURA, MORRA STELLA, MACOLA ERMINIA, VANTINI LUCIA, SIMONELLI CRISTINA, BUTTARELLI ANNAROSA, TOMASSONE LETIZIA, POTENTE ANTONIETTA, *Un altro mondo in questo mondo. Mistica e politica*, Moretti & Vitali, Bergamo 2014.

NOBILI ELIANA, *María Zambrano: il pensiero appassionato*, Albatros, Roma 2009.

ORTEGA MUÑOZ JUAN FERNANDO, *L'unità di filosofia e poesia in María Zambrano* in María Zambrano, *Luoghi della poesia*, introduzione, traduzione e apparati di Armando Savignano, Bompiani, Milano 2011.

PREZZO ROSELLA, *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, Raffaello Cortina, Milano 2006.

REFERZA DANIELE, *'Ma ciò che resta lo istituiscono i poeti'. L'ermeneutica in Martin Heidegger e María Zambrano*, prefazione di Roberto Mancini, Casa Editrice L'arcolaio, Forlì 2009.

ROVATTI PIER ALDO, *L'incipit di María Zambrano*, «aut aut», n. 279, maggio-giugno 1997.

RIVERA GARRETAS MARÍA-MILAGROS, *Il linguaggio oracolare di María Zambrano* in ATTI 2002.

SAVELLI GIULIANA, *María Zambrano e il sogno del divino femminile*, introduzione di Chiara Zamboni, Iacobelli, Roma 2014.

SAVIGNANO ARMANDO, *María Zambrano. La ragione poetica*, Casa Editrice Marietti, Genova-Milano 2004.

SILVESTRI LAURA (a cura di), *Il pensiero di María Zambrano*, Forum, Udine 2005.

TOMMASI WANDA, *I filosofi e le donne*, Tre Lune, Mantova 2001.

--, *María Zambrano. La passione della figlia*, Liguori, Napoli 2007.

VANTINI LUCIA, *La luce della perla. La scrittura di María Zambrano tra filosofia e teo-logia*, prefazioni di Wanda Tommasi e Valentino Sartori, appendice di Cristina Simonelli, Effatà, Cantalupa (Torino) 2008.

ZAMBONI CHIARA, *María Zambrano. In fedeltà alla parola vivente*, Alinea, Firenze 2002. D'ora in poi: ATTI 2002;

--, *Fascino del sacro e mondo immaginale* in ATTI 2002.

ZUCAL SILVANO, *María Zambrano. Il dono della parola*, postfazione di Annarosa Buttarelli, Mondadori, Milano 2009.

## **15. Opere di Adriana Zarri**

*Nostro Signore del deserto. Meditazioni sulla preghiera*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1978<sup>1</sup>, 2013.

*Un eremo non è un guscio di lumaca. «Erba della mia erba» e altri resoconti di vita*, con uno scritto di Rossana Rossanda, Einaudi, Torino 2011<sup>1</sup>, 2012.

*Quasi una preghiera*, Einaudi, Torino 2012.

*Con quella luna negli occhi*, Einaudi, Torino 2014.

## **16. Altre opere e saggi consultati**

AA. VV., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1987.

AA. VV., *Dizionario teologico enciclopedico*, Piemme, Casale Monferrato (AL) 2004.

AGAMBEN GIORGIO, *La «notte oscura» di San Juan de la Cruz* in Juan de la Cruz, *Poesie*, a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1974.

--, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

--, *Il fuoco e il racconto*, nottetempo, Roma 2014.

--, *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016.

AGAMBEN GIORGIO, FERRANDO MONICA, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Electa, Milano 2010.

AGO R., CROPPER E., EVANGELISTI S., JANCKE-LEUTZCH G., KAGAN R.L., KOOM F., MATTHEWS GRIECO S.F., POTTER R.S., SCATTIGNO ANNA, *Barocco al femminile*, a cura di Giulia Calvi, Laterza, Bari 1992.

AGOSTI STEFANO, *Il testo poetico: teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano 1972.

ANCILLI ERMANNANO, PAPAROZZI MAURIZIO, *La mistica*, 2 voll., Città Nuova Editrice, Roma 1984.

ANTONI CLAUDIO, *Sistemi stilistici ed espressione mistica. Saggi sulla tradizione cateriniana*, ETS, Pisa 1984.

ARISTOTELE, *Poetica*, traduzione e introduzione di Guido Paduano, Laterza, Bari 1998.

AUDEN WYSTAN HUGH, *The Enchafed Flood or the Romantic Iconography of the Sea*; traduzione italiana di Gilberto Sacerdoti, *Gli irati flutti, o l'iconografia romantica del mare*, a cura di Gilberto Sacerdoti, Fazi, Roma 1995.

AUGIERI CARLO ALBERTO, *Eccedenza e confine. La letteratura, il simbolo e le 'forme' dell'interpretazione*, Milella, Lecce 1999.

BACHELARD GASTON, *La poétique de l'espace* (1957) traduzione di Ettore Catalano, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975<sup>1</sup>, 2015;

--, *La poétique de la rêverie* (1960), traduzione di Giovanna Silvestri Stevan, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari 1972;

--, *L'intuition de* (1976) e *La psychanalyse du feu* (1977), traduzione di Antonio Pellegrino e Giovanna Silvestri Stevan, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, con un'introduzione di Jean Lescure sulla poetica di Bachelard, Dedalo, Bari 1973<sup>1</sup>, 2010;

--, *L'Eau et les Rêves*, (1942); traduzione italiana di Marta Cohen Hemnsi e Anna Chiara Peduzzi, *Psicoanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red, Milano 1987<sup>1</sup>, 2015;

--, *La flamme d'une chandelle* (1961); traduzione italiana di Guido Alberti, *La fiamma di una candela*, SE, Milano 1996<sup>1</sup>, 2005;

--, *La poesia dell'acqua* in *Causeries (1952-1954)*, con prefazione di J L Pouliquen, introduzione, traduzione e cura di Valeria Chiore, Il Melangolo, Genova 2005.

BALDINI MASSIMO, *Il linguaggio dei mistici*, Queriniana, Brescia 1986<sup>1</sup>, 1990;

-- (a cura di), *Parole dell'estasi*, Edizioni San Paolo, Cinisello-Balsamo (Mi) 1997;

--, *Elogio del silenzio e della parola. I filosofi, i mistici e i poeti*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.

BARUZI JEAN, *Giovanni della Croce*, Morcelliana, Brescia 2016.

BARTHES ROLAND, *Fragments d'un discours amoureux*, Édition du Seuil, Paris 1977; traduzione di Renzo Guidieri, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979<sup>1</sup>, 2001;

--, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris 1980; trad. it., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.

BENJAMIN WALTER, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Einaudi, Torino 1962<sup>1</sup>, 2014.

BIAGINI ENZA, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, Firenze University Press, Firenze 2016.

--, *In claris non fit interpretatio. Interpretare con la luce* in ATTI 2016.

BIGONGIARI PIETRO, *La poesia pensa. Poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo*, a cura di Enza Biagini, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Adelia Noferi, Olschki, Firenze 1999.

BLANCHOT MAURICE, *L'Entretien infini* (1969); trad. it. di Roberta Ferrara, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino 1977.

BOLGIANI FRANCO (a cura di), *Mistica e retorica*, Olschki, Firenze 1977.

BONO PAOLA (a cura di), *Scritture del corpo. Hélène Cixous variazioni su un tema*, Luca Sossella, Roma 2000.

BORRIELLO LUIGI, CARUANA EDMONDO, DEL GENIO MARIA ROSARIA, DI MURO RAFFAELE (a cura di), *Nuovo dizionario di mistica*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2016.

BORRIELLO LUIGI, DOWNEY MICHAEL, *Nuovo dizionario di spiritualità*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2003.

BRETON STANISLAS, *Prefazione a RUBINA GIORGI, Figure di Nessuno*, Out of London Press, New York-Milano 1977.

CACCIARI MASSIMO, *“Lichtung”*: intorno a Heidegger e María Zambrano in *Le parole dell'essere: per Emanuele Severino*, a cura di Arnaldo Petterlini, Giorgio Brianese, Giulio Goggi, Bruno Mondadori, Milano 2005.

CAMPORESI PIERO, *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, prefazione di Michel Pastoureau, Il Saggiatore, Milano 2017.

CAPRONI GIORGIO, *Poesia e discrezione*, «Fiera Letteraria», 17 febbraio 1957.

CATERINA DA SIENA (SANTA), *Le lettere*, con note di Niccolò Tommaseo, a cura di Piero Misciattelli, Marzocco, Firenze 1939.

CAVARERO ADRIANA, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Editori riuniti, Roma 1990.

--, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.

CERONETTI GUIDO, *Il Cantico dei Cantici*, a cura di Guido Ceronetti, Adelphi, Milano 1975<sup>1</sup>, 1992.

CESERANI REMO, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2010.

CESERANI REMO, DOMENICHELLI MARIO, FASANO PIETRO, *Dizionario dei temi letterari*, vol. I, UTET, Torino 2007.

CHEVALIER JEAN, GHEERBRANT ALAIN, *Dictionnaire des Symboles* (1969), traduzione italiana di Maria Grazia Margheri Pieroni, Laura Mori e Roberto Vigevani, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, a cura di Italo Sordi, Rizzoli, Milano 1986<sup>1</sup>, 2016.

CIERI VIA CLAUDIA, *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Roma 2011.

COMETA MICHELE, *Mistici senza Dio. Teoria letteraria ed esperienza religiosa del Novecento*, Edizioni Passaggio, Palermo 2012.

CONTE GIUSEPPE, *Mistica e retorica: a proposito di un sonetto di John Donne* in BOLGIANI FRANCO (a cura di), *Mistica e retorica*, Olschki, Firenze 1977.

CORBIN HENRY, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, trad. it. di Gabriella Bemporad, Adelphi, Milano 1986.

DAVID-NÉEL ALEXANDRA, *Mistici e maghi del Tibet*, Casa editrice Astrolabio-Ubaldini, Roma 1965.

DE CERTAU MICHEL, *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua (Secoli XVI e XVII)*, a cura di Carlo Ossola, Olschki, Firenze 1988.

--, *La fable mystique, I. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, Normandie (Lonrai) 1982, Jaca Book, 2008; *Fabula mistica, XVI-XVII secolo*, a cura di Silvano Falcioni, con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Jaca Book, Milano 1987<sup>1</sup>, 2008.

--, *Sulla mistica*, a cura di Domenico Bosco, Morcelliana, Brescia 2010.

DE LA CRUZ JUAN (san), *Poesie*, a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1974.

--, *La notte più felice dell'aurora. Poesie*, a cura di Marcella Ciceri, Marsilio, Venezia 2010.

--, *Cantico Spirituale*, Rizzoli, Milano 1998.

DE FIORES STEFANO, GOFFI TULLO (a cura di), *Nuovo dizionario di spiritualità*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1989.

DE LAURETIS TERESA, *La soggettività femminile*, in «Lapis», n. 31 (1996), pp. 56-58.  
--, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999.

DEIDIER ROBERTO, *Introduzione a Omero, Ovidio, Claudiano, Marino, Goethe, Swinburne, Tennyson, Ritsos, Persefone. Variazioni sul mito*, a cura di Roberto Deidier, Marsilio, Venezia 2010.

DERRIDA JACQUES, *Feu la cendre*; traduzione italiana di Stefano Agosti, *Ciò che resta del fuoco*, SE, Milano 2000.

DIONIGI L'AREOPAGITA, *Teologia mistica*, Città Nuova Editrice, Roma 1986.

DISTASO LEONARDO V., *L'incantesimo della mimesis: poesia e filosofia tra essere stato e poter essere*, «Bollettino filosofico», n. 32, 2017, pp. 27-44.

DURAS MARGUERITE, *India Song. Hiroshima mon amour, Nathalie Granger. La donna del Gange*, a cura di Angelo Morino, Mondadori, Milano 1990.

ECKHART MEISTER, *I Sermoni Latini*, Città Nuova Editrice, Roma 1989.  
--, *I Sermoni*, Paoline, Milano 2002;  
--, *Sermoni Tedeschi*, Adelphi, Milano 1985.

ELIADE MIRCEA, *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Morcelliana, Brescia 1974<sup>1</sup>, 2002;  
--, *Traité d'histoire des religions* (1948), trad. it. di Virginia Vacca, *Trattato di storia delle religioni*, a cura di Pietro Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 1976<sup>1</sup>, 2008.

EPINEY – BURGARD GEORGETTE, ZUM BRUNN EMILIE, *Le poetesse di Dio. L'esperienza mistica femminile nel Medioevo*, Edizione italiana a cura di Donatella Bremer Buono, Mursia, Milano 1988<sup>1</sup>, 1994.

ERACLITO, *Dell'origine*, traduzione e cura di Angelo Tonelli, Feltrinelli, Milano 2012.

FABRINI PLACIDO, *Vita della Beata Maria Maddalena de' Pazzi: nobile fiorentina, sacra vergine carmelitana*, voll. 1 e 2, Fioretti e Pillori, Firenze 1852.

FIUME VALENTINA, *Le contemplative*, «Antologia Vieusseux», 2015, pp. 122-128;  
--, *L'eremo interiore. María Zambrano, Antonella Lumini e Adriana Zarri*, «LEA – Lingue d'Oriente e d'Occidente», n. 5, 2016, pp. 369-380.

FOUCAULT MICHEL, *La pensée du dehors*, Éditions Fata Morgana, Paris 1986;  
traduzione italiana di Vincenzo Del Ninno, *Il pensiero del fuori*, con uno scritto di Federico Ferrari, SE, Milano 1998.

FURIA PAOLO, *Segni, simboli & allegorie nell'arte sacra*, Edizioni Ares, Firenze 2005.

GALGANI GEMMA (Santa), *Estasi, diari, autobiografia, scritti vari*, Postulazione gen. dei Passionisti, Roma 1958.



- GERSON JEAN, *Teologia mistica*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1992.
- GIOVANNI IL MONACO, *Passio S. Artemii*, 35D.
- GIVONE SERGIO, *Storia del nulla*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- GRAZIANI MICHELA (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, Firenze University Press, 2016. D'ora in poi: ATTI 2016.
- GUÉNON RENÉ, *Le Symbolisme de la Croix*, Les Editions Véga, Paris 1931; trad. it. a cura di Tullio Masera, *Il simbolo della croce*, Rusconi, Milano 1973;  
 --, *Symboles Fondamentaux de la Science sacrée* (1962), traduzione italiana di Francesco Zambon *Simboli della Scienza sacra*, Adelphi, Milano 1975<sup>1</sup>, 1990.
- GUYON JEANNE, *La vita interiore (I torrenti - Il commento al Cantico dei Cantici)*, Edizioni Segno, Udine 1998;  
 --, *Commento mistico al Cantico dei Cantici*, traduzione di Lisa Ginzburg, Marietti, Torino 1997.
- HADEWIJCH, *Poesie Visioni Lettere*, scelte e tradotte da Romana Guarnieri, Casa Editrice Marietti, Genova 2000<sup>1</sup>, 2016.
- HEIDEGGER MARTIN, (1977 [1950]) *Gesamtausgabe*, Bd. V, *Holzwege*, hrsg. von Friedrich Wilhelm von Hermann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann; trad. it. e presentazione di Pietro Chiodi *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968;  
 --, *Fenomenologia e teologia*, a cura di Nicola M. De Feo, La Nuova Firenze, Firenze 1974;  
 --, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976;  
 --, *La svolta*, a cura di Maurizio Ferraris, Il Melangolo, Genova 1990;  
 --, *La poesia di Hölderlin*, a cura di Luca Amoroso, Adelphi, Milano 1988<sup>1</sup>, 1994.
- HILLESUM ETTY, *Diario 1941 – 1943*, a cura di J.G. Gaarlandt, traduzione di Chiara Passanti, Adelphi, Milano 1986<sup>1</sup>, 1996.
- HILLMAN JAMES, *Il sogno e il mondo infero*, Adelphi, Milano 2003.
- HÖLDERLIN FRIEDRICH, *Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, Adelphi, Milano 1993.
- ILDEGARDA DI BINGEN, *Il libro delle opere divine*, a cura di Marta Cristiani e Michela Pereira con saggio introduttivo di Marta Cristiani, traduzione di Michela Pereira, Mondadori, Milano 2003<sup>1</sup>, 2014.
- INVERSI MARIA, *Antigone el'io femminile nel linguaggio teatrale in Antigone e il sapere femminile dell'anima. Percorsi intorno a Maria Zambrano*, Edizioni Lavoro, Roma 1999, p. 74.
- IRIGARAY LUCE, *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano 1975.

JAKOBSON ROMAN, *Essais de linguistique générale* (1963); trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2002, (I edizione italiana 1966).

JANÉS CLARA, *Arcangelo d'ombra*, Crocetti, Milano 2005.

JOYCE JAMES, *Ulysses*; traduzione italiana di Giulio de Angelis, *Ulisse*, Mondadori, Milano 1991.

JUNG CARL GUSTAV, *Simboli della trasformazione* in *Opere*, V, Bollati Boringhieri, Torino 1970.

--, *L'analisi dei sogni. Gli archetipi dell'inconscio. La sincronicità*, Bollati Boringhieri, Torino 2011<sup>1</sup>, 2014.

--, *Psychologie und Alchemie* (1944); Traduzione di Roberto Bazlen, interamente riveduta da Lisa Baruffi, *Psicologia e alchimia*, a cura di Maria Anna Massimello, Bollati Boringhieri, Torino 2006<sup>1</sup>, 2015.

--, *L'archetipo della madre*, Biblioteca Bollati Boringhieri, Torino 1981<sup>1</sup>, 2017.

--, *Mysterium coniunctionis* in *Opere*, vol. XIV, tomo 2, Boringhieri, Torino 1990.

KAPPLER CLAUDE, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980; traduzione italiana di Maria C. Cardini, *Demoni, mostri e meraviglie alla fine del medioevo*, a cura di Franco Cardini, Sansoni, Firenze 1983.

KRISTEVA JULIA, *Teresa, mon amour. Santa Teresa d'Ávila: l'estasi come un romanzo*, Donzelli, Roma 2008.

LANFREDINI ROBERTA, *La metafora della luce (e della cecità) nella filosofia della conoscenza* in ATTI 2016.

LASKER-SHÜLER, *Hebräische Balladen* (1959), traduzione italiana a cura di Maura Del Serra, *Ballate ebraiche e altre poesie*, Editrice La Giuntina, Firenze 1985<sup>1</sup>, 1995

LEON-DUFOUR XAVIER, *Dizionario di teologia biblica*, Marietti, Genova 2001.

LEVASTI ARRIGO (a cura di), *Mistici del Duecento e del Trecento*, Rizzoli, Milano 1935.

LISPECTOR CLARICE, *La passione secondo G.H.*, trad. it. di Adelina Aletti, nota di Angelo Morino, La Rosa, Torino 1982

LORENZI PATRIZIA, *La scrittura della nostalgia*, «Anima», n. 4, Firenze 1990.

LUPERINI ROMANO, *Storia di Montale*, Laterza, Bari 1986.

MACHADO ANTONIO, *A noche cuando dormía*, fa parte della raccolta *Soledades, Galerías y otro poemas (1899-1907)*, Pueyo, Madrid 1907.

MARIA MADDALENA DE'PAZZI (santa), *Colloqui*, vol. III, a cura di Claudio Maria Catena, Centro Internazionale del Libro, Firenze 1963.

--, *Le parole dell'estasi*, Adelphi, Milano 1984.

MAGDEBURG (VON) MECHTHILD, *La luce fluente della divinità*, traduzione italiana di Schulze Belli P., Giunti, Firenze 1991.

MAGRIS CLAUDIO, *Frontiere di mare, frontiere del cuore*, intervista a cura di Elio Cipriani, «Laguna», settembre-ottobre 1993.

--, *L'autore e i suoi traduttori* in Marcella Bertucelli (a cura di), *La traduzione d'autore*, Plus, Pisa 2007.

MARCHETTI LEONARDO, *Archeologia di un segno. Alle origini del drago 'cristiano' Etica Epica Estetica*, Phasar, Firenze 2016.

MAZZIOTTI MARIA PIA, LATTARULO SIMONA (a cura di), *La vita segreta delle parole. Alba de Céspedes, Ety Hillesum, Edith Stein, Simone Weil, María Zambrano, Apeiron*, Roma 2007.

MENICHELLI ERNESTO, *I simboli biblici*, Editrice Ancora, Milano 1995.

MERLEAU-PONTY MAURICE, *Éloge de la philosophie*, Éditions Gallimard, Paris 1953; traduzione italiana a cura di Carlo Sini, *Elogio della filosofia*, SE, Milano 2008;

--, *L'Œil et l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris 1964; traduzione italiana di Anna Sordini, *L'occhio e lo spirito*, postfazione di Claude Lefort, SE, Milano 1989;

--, *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964; traduzione italiana di Andrea Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di Pier Aldo Rovatti, Bompiani, Milano 1969<sup>1</sup>, 2003;

--, *Notes de cours. 1959-1961*, Éditions Gallimard, Paris 1996; traduzione italiana di Mauro Carbone, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, prefazione di Claude Lefort, Raffaello Cortina, Milano 2003.

MEYNAUD JEULAND, *Oggetti e archetipi nella poesia di Eugenio Montale. Dagli Ossi di seppia alla Bufera* in Campailla, Goffis, *La poesia di Eugenio Montale*, Le Monnier, Firenze 1984.

MONTALE EUGENIO, *Diario del '71 e del '72*, Mondadori, Vicenza 1973;

--, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1976;

--, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984<sup>1</sup>, 2010.

MOZZI MORRONE MATILDE, *Bestiario. Libro degli animali simbolici in C. G. Jung*, con brani tratti da opere di C. G. Jung e disegni originali di Marta Massetani, eum edizioni, Università di Macerata, 2015.

MURARO LUISA, *Il dio delle donne*, Mondadori, Milano 2003; ripubblicato con introduzione di Grazia VillaIl Margine, Trento 2012;

--, *In versi e in prosa* in Ida Travi, *Diotima e la suonatrice di flauto*, La Tartaruga, Milano 2004;

--, *Le amiche di Dio. Margherita e le altre*, a cura di Clara Jourdan, Orthotes Editrice, Salerno-Napoli 2014.

NIETZSCHE FRIEDRICH WILHELM, *Morgenröthe* (1971), traduzione italiana di Fabrizio Desideri, *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, introduzione di Gianni Vattimo, edizione a cura di Ferruccio Masini, Newton Compton, Roma 1981;  
--, *Opere*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1986.

NOFERI ADELIA, *Dante: la parola dell'Altro e l'altro dalla parola*, «Paradigma», n. 1, Firenze 1977.

NORWICH GIULIANA, *Libro delle rivelazioni*, introduzione, traduzione dal testo critico, note di Domenico Pezzini, Editrice Ancora, Milano 1984.

OCCHIALINI U., MARIANESCHI P.M., DERMINE F.-M., BORRIELLO L., *L'estasi*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2003.

PEREIRA MICHELA, *Arcana Sapienza. L'alchimia dalle origini di Jung*, Carocci, Roma 2001;  
--, *Ildegarda di Bingen. Maestra di sapienza nel suo tempo e oggi*, Gabrielli, Verona 2017.

PIGUET JEAN-CLAUDE, *Le silence*, «Cahiers d'études de la radio et télévision», n. 20, décembre 1958.

PINDARO, *Ode Olimpica*, VI, 45-47.

PLATONE, *Simposio*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto, traduzione e note di Franco Ferrari, Rizzoli, Milano 1986<sup>1</sup>, 2004.

PLOTINO, *Enneadi*, a cura di Giuseppe Faggini, Rusconi, Milano 1992.

POGGI STEFANO, *L'anima e il cristallo. Alle radici dell'arte astratta*, Il Mulino, Bologna 2014.

POZZI CATHERINE, *Il mio inferno. Poesie*, Medusa, Milano 2006.

POZZI GIOVANNI, Il «parere» autobiografico di Veronica Giuliani, «Strumenti Critici», II, n. 2, maggio 1987;  
--, *Grammatica e retorica dei santi*, Vita e Pensiero, Milano 1997.

POZZI GIOVANNI, LEONARDI CLAUDIO (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, Marietti, Genova 1988.

PRETE ANTONIO, *Il pensiero poetante: saggio su Giacomo Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1997;  
--, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

RAVASI GIANFRANCO, *Il Cantico dei cantici*, Dehoniane Bologna, Bologna 1988.

RICOEUR PAUL, *La métaphore vive* (1975); traduzione italiana di Giuseppe Grampa, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica di un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano 1976<sup>1</sup>, 1981.

RICOEUR PAUL, JÜNGEL EBERHARD (a cura di), *Dire Dio per un'ermeneutica del linguaggio religioso*, Queriniana, Brescia 1978.

RIES JULIEN, TERNES CHARLES MARIE (a cura di), *Simbolismo ed esperienza della luce. Nelle grandi religioni*, Jaca Book, Milano 1997.

RILKE RAINER MARIA, *Il testamento*, Guanda, Milano 1983;  
-- , *Poesie. 1907-1926*, a cura di Andreina Lavagetto, Einaudi, Torino 2014; trad. it. di Vincenzo Errante, *Liriche*, Sansoni, Firenze 1942;  
-- , *Duineser Elegie. Das Marien-Leben. Requiem. Sieben Gedichte. Die Sonette an Orpheu*, Hofenberg, Berlin 2016.

ROOB ALEXANDER, *Alchimia & Mistica*, Taschen, Köln 1997<sup>1</sup>, 2014.

ROSSANO PIETRO, RAVASI GIANFRANCO, GIRLANDA ANTONIO (a cura di), *Nuovo dizionario di teologia biblica*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi) 1988.

ROVATTI PIER ALDO, *Il declino della luce*, Casa Editrice Marietti, Genova 1988.  
-- (a cura di), *Il coraggio nella filosofia, aut aut, 1951-2011*, il Saggiatore, Milano 2011.

RUH KURT, *Storia della mistica occidentale, vol. II. Mistica femminile e mistica francescana delle origini*, Vita e pensiero, Milano 2002.

SANTA TERESA D'AVILA, *Castello interiore*, introduzione, traduzione e note di Letizia Falzone, Edizioni Paoline, Alba (Cuneo) 1976;  
-- , *Libro della mia vita*, traduzione e note di Letizia Falzone, Mondadori, Milano 1986.

SCARAFFIA LUCETTA, GABRIELLA ZARRI (a cura di), *Donne e fede*, Laterza, Bari 1994.

SICUTERI ROBERTO, *Lilith la luna nera*, Casa Editrice Astrolabio, Roma 1980.

SILESIUS ANGELUS, *Il pellegrino cherubico*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo (MI) 1989-1992.

SOFOCLE, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, a cura di Franco Ferrari, Marsilio, Milano 2017.

STEIN EDITH, *La mistica della croce. Scritti spirituali sul senso della vita*, Città Nuova editrice, Roma 2000;  
-- , *Vie ella conoscenza di Dio e altri scritti*, ed. Messaggero, Padova 1983.

STEINER GEORGE, *Language and Silence* (1958); trad. it. di Ruggero Bianchi, *Linguaggio e silenzio*, Rizzoli, Milano 1972;  
-- , *After Babel. Aspects of language and translation* (1975); trad. it. di Ruggero Bianchi e Claude Béguin, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994.

TAMBURINI ANNA MARIA, *Per amore e conoscenza. Cifre bibliche nella poesia di M. Guidacci, C. Campo, A. V. Reali, sulla scia di Emily Dickinson*, con una presentazione di Carmelo Mezzasalma, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012.

TETI VITO, *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Donzelli, Roma 2013.

TONELLI ANGELO (a cura di), *Eleusis e Orfismo. I misteri e la tradizione iniziatica greca*, Feltrinelli, Milano 2015.

VANNINI MARCO, *Il volto del Dio nascosto. L'esperienza mistica dall'Iliade a Simone Weil*, Milano, Mondadori, 1999;

--, *Sulla mistica e il femminile* in Peter Dinzelbacher-Dieter R. Bauer, *Movimento religioso e mistica femminile nel Medioevo*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo (Mi) 1993;

--, *Mistica e filosofia*, prefazione di Massimo Cacciari, Piemme, Casale Monferrato (Alessandria) 1996;

--, *Lessico mistico. Le parole della saggezza*, Le Lettere, Firenze 2013.

VELASCO JUAN MARTÍN, *Il fenomeno mistico. Vol. 1: Antropologia, culture e religioni*, edizione italiana a cura di Luigi Saibene, Jaca Book, Milano 1999<sup>1</sup>, 2001;

--, *Il fenomeno mistico. Vol. 2: Struttura del fenomeno e contemporaneità*, Jaca Book, Milano 2003.

VERNANT JEAN PIERRE, *Divination et rationalité*, Paris 1974; traduzione italiana *Divinazione e razionalità*, Einaudi, Torino 1982.

VENTURA MILKA, *La pietra sul pozzo*, «Anima», n. 2, Firenze 1989, pp. 60-70.

VEZZOSI LETIZIA, *Lux, lumen et illuminatio: alcuni riflessi nella letteratura medievale*, in ATTI 2016.

VIZZARI GIOVANNA (a cura di), *Bella e infedele o brutta e fedele? Colloquio estemporaneo sulla traduzione poetica*, «L'informatore Librario», n. 10, ottobre 1983.

VORGRIMLER HERBERT, *Nuovo dizionario teologico*, EDB, Bologna 2004.

YOURCENAR MARGUERITE, *Feux* (1957), traduzione italiana di Maria Luisa Spaziani, *Fuochi*, Bompiani, Milano 1984.

ZANCAN MARINA, *Il doppio itinerario della scrittura*, Einaudi, Torino 1998.

ZARRI GABRIELLA, *Le sante vive. Cultura e religiosità femminile nella prima età moderna*, Rosenberg – Sellier, Torino 1990.

ZATELLI IDA, *Fiat lux: creazione e valore della luce nella Bibbia e nella tradizione ebraica antica*, in ATTI 2016.

ZIELINSKI CHRISTOPHER, *Il silenzio mistico*, «Anima», n. 2, Firenze 1989.

ZOLLA ELÉMIRE, *I mistici dell'Occidente*, Garzanti, Milano 1963;

--, *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, Biblioteca Marsilio, Venezia 1986<sup>1</sup>, 2003;

--, *Uscite dal mondo*, Adelphi, Milano 1992;

--, *I mistici dell'Occidente I*, Adelphi, Milano 1997<sup>1</sup>, 2010;

--, *I mistici dell'Occidente II*, Adelphi, Milano 1997<sup>1</sup>, 2005.