

L'ARCHITETTURA DELL'ACQUA.
ALCUNE RIFLESSIONI SU PITTURA E FILOSOFIA
IN RAMÓN GAYA E MARÍA ZAMBRANO

Lorena Grigoletto

Ramón... Mira y pinta lo que hay por las rayas, los caminos del agua, del Agua.*
María Zambrano, 1959

Non vi è differenza tra gli Uffizi e l'Arno – scrive Ramón Gaya – sono ugualmente navigabili¹. Se esiste una virtù dell'acqua è questa: la navigabilità, quindi l'analogia, la rima, «la legge della rima»². E la trasparenza – si dirà – e la liquidità, persino il suo “sentimento”. Eppure tutto ciò che permane dell'acqua, e che solo ci consente di poter parlare di una sua eventuale virtù, è la splendida traccia della sua architettura, il suo solco, ciò che attraversando, togliendo, cancellando (*borrando*)³, edifica.

Quando nel 1960 la collana «Quaderni di pensiero e poesia», curata da Elena Croce e María Zambrano per l'editore romano De Luca, pubblicò l'elegante traduzione di Leonardo Cammarano de *Il sentimento della pittura*, Ramón Gaya, intellettuale esule dalla Spagna franchista, era un personaggio poco noto e le recensioni di alcuni tra i più celebri nomi della scena culturale romana, come Elémire Zolla, Cristina Campo e Pietro Citati, non riscosero l'interesse che il suo scritto avrebbe meritato.

La nuova traduzione del volume a cura di Laura Mariateresa Durante, pertanto, si propone di riscattare questa figura nel quadro di un progetto di riscoperta degli intellettuali costretti ad abbandonare la Spagna del *caudillo* all'indomani della sconfitta repubblicana. E Ramón Gaya, saggista, poeta, pittore, voce prodigiosa e scandalosa, critica nei confronti delle coordinate ideologiche della generazione del '27 ma vicina al purismo di Juan Ramón Jiménez, rappresenta certamente uno straordinario terreno di riflessione in questo senso.

Il sentimento della pittura, sistematico e prezioso preludio alle posizioni estetiche delle sue opere successive, raccoglie alcuni saggi pubblicati dall'autore su riconosciute riviste iberoamericane, con l'aggiunta dell'inedito che dà il titolo al libro. Si tratta di scritti profondamente radicati in quella che fu la sua circostanza, dal confronto con le avanguardie, al tema del dolore, a quello sul legame tra arte e realtà in polemica con Ortega y Gasset, che

* Da una cartolina di Zambrano a Gaya raffigurante un particolare della cupola del Battistero degli Ariani di Ravenna, 28 marzo 1959. Cfr. M. Valdés Marsans, *Correspondencia entre María Zambrano y Ramón Gaya. Historia de una amistad*, tesi di laurea, Universitat Pompeu Fabra di Barcellona, 18/12/2015, p. 39. Dall'URL https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27752/Valdes_2016.pdf?sequence=1. (Data ultimo accesso, 20/07/2017).

¹ R. Gaya, *Roca española*, in Id., *Obra Completa*, a cura di N. Denis e I. Verdejo, 3 voll., Valencia, Pre-Textos, 1990-2010, vol. I, p. 229.

² R. Gaya, *Il sentimento della pittura*, in Id., *Il sentimento della pittura*, a cura di L. M. Durante, presentazione di A. M. Leyra, Chieti, Solfanelli, 2015, p. 65.

³ Si tratta di un verbo caro a Gaya giacché indica il carattere autentico della Pittura nel suo cammino di *spoliazione*, in quella «specie di nudità» che l'autore riscontra nei suoi pittori favoriti, in particolar modo in Tiziano e Velázquez. Cfr. R. Gaya, *Il sentimento della pittura*, cit., pp. 80-81, in part. nota 8.

ci impongono di ripercorrere preventivamente l'itinerario biografico dell'autore al fine di interpretare correttamente alcuni motivi e luoghi della sua riflessione⁴.

Nato nel 1910 in quella Murcia per lui così simile a Venezia, Ramón Gaya si dedica alla pittura sin dalla giovane età ed entra ben presto nei più rinomati circoli artistici, tanto che a soli diciassette anni espone a Parigi alla galleria Aux Quatre Chamins e conosce alcuni tra i più noti esponenti dell'avanguardia. Ma in quel clima artefatto della capitale francese, in quell'«arte artistica»⁵ non si riconosce, così come non si riconoscerà nel Messico dei muralisti, una volta lasciata la Spagna alla volta dell'esilio. Spagna che aveva significato il progetto sociale delle *Misiones Pedagógicas* (dal 1931 al 1936), cui aveva partecipato assieme ad altri – Federico García Lorca, María Zambrano, Rafael Dieste, Alejandro Casona, Miguel Hernandez – con l'obiettivo di portare la cultura al popolo. Le sue riproduzioni dei quadri più significativi del Museo del Prado in formato ridotto, difatti, viaggiarono per tutta Spagna raggiungendo le comunità più isolate. Poi, però, venne la Guerra Civile e la difesa della Repubblica (la *Niña*⁶) nonostante la distanza dai partiti, la morte della moglie sotto i bombardamenti e la separazione della figlia di appena due anni, affidata a una coppia di amici.

L'esilio in Messico (dal 1939 al 1952), aspro e doloroso anche per via dell'offerta artistica e culturale che Gaya trova artificiosa perché politicizzata – «la politica può essere tema ma non *sensu* di un'opera»⁷ – sarà mitigato solo dai suoi *Homenajes*⁸, progetto di

⁴ Per una sintesi dettagliata della biografia di Gaya si veda: M. Moreno Aguirre, *El arte como destino*, Granada, La Velea, 2010.

⁵ La formula utilizzata in modo critico da Gaya per riferirsi alla ricerca artistica delle avanguardie, è mutuata da Ortega y Gasset che, ne *La disumanizzazione dell'arte*, contrappone «arte realistica» e «arte artistica», individuando in quest'ultima una serie di tendenze “disumanizzanti”, ovvero volte ad ottenere un distacco dalla “realtà” intesa come aderenza all'umano, a ciò che è vissuto umanamente e, quindi, emozionalmente. In questo senso, il nuovo stile dell'arte moderna, nella sua impassibilità di fronte alla scena, nella sua vocazione chirurgica, fa sì che l'opera d'arte non sia altro che creazione d'arte e che il piacere estetico derivi esattamente da questo «trionfo sull'umano». Ogni grande epoca artistica – precisa il filosofo madrileno – ha tentato una deviazione dall'umano, e proprio in questo scollamento tra arte e realtà risiede la cifra di un'arte autentica. L'arte moderna, dunque, non fa altro che seguire il cammino naturale dell'arte attraverso una «volontà di stile» – laddove stilizzare significa appunto de-realizzare e dis-umanizzare – che nella sua cifra irriducibile e personale consente parimenti un superamento dell'orizzonte prospettico. In questo senso, il carattere stilistico disumanizzante delle avanguardie, ovvero sganciato dall'orizzonte vicino delle passioni umane, è esaltato contro ogni realismo estetico inteso come riscrittura fedele del reale. Come vedremo, la riflessione di Gaya muove esattamente dalla critica alla separazione orteghiana tra arte e “realtà” e dall'identificazione tra «arte artistica» e mero gioco stilistico, dal carattere artefatto, posticcio e inautentico. Una distanza, quella tra Gaya e Ortega, certamente significativa, nonostante i molti punti di contatto, purché si tenga presente l'intenzione sociologica dell'analisi del filosofo madrileno. Cfr. J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, introduzione di E. Berselli, postfazione di E. Del Drago, Roma, Luca Sossella, 2005, pp. 23-29. Ad ogni modo, Gaya prende in considerazione la peculiare prospettiva dell'analisi orteghiana sull'arte, infatti afferma: «Ortega, diffidente come un contadino, nel suo saggio *La deshumanización del Arte*, si avventurerà solo a registrare un *fenómeno* e, forse a *conversare* con tale fenomeno, ma non identifica ciò che accade nell'arte con ciò che l'arte è» (R. Gaya, *Il sentimento della pittura*, cit., p. 85). Sul confronto tra le posizioni di Gaya e l'estetica orteghiana, si veda anche: I. Murcia Serrano, *Agua y destino: introducción a la estética de Ramón Gaya*, prologo di D. Romero de Solís, Oxford, Peter Lang, 2011, pp. 143 e sg.

⁶ Con questo termine Zambrano descrive la neonata seconda Repubblica nel suo progetto di rinascita culturale, forte nel suo essere germinale, decisa, ma tragicamente destinata a soccombere sotto la violenza della dittatura: la *Madrastra*. Cfr. M. Zambrano, *Delirio e destino*, trad. it. di R. Prezzo e S. Marcelli, a cura di R. Prezzo, Milano, Raffaello Cortina, 2000.

⁷ R. Gaya, *Il silenzio dell'arte*, cit., p. 114.

⁸ Si tratta di un genere inventato dall'artista durante il periodo di profonda angoscia e solitudine vissuto in Messico. Nell'omaggio ai grandi maestri emerge il carattere nostalgico dell'autore, dovuto alla lontananza geografica ma anche a una lontananza storica da quell'arte che Gaya considera degna di nota. Sul tema si veda: N. Dennis, *En torno a los homenajes de Ramón Gaya*, in «Turia», 2010, 95, pp. 224-232 e J. Muñoz Millanes, *Los homenajes de Ramón Gaya*, in «Escritura e imagen», 2011, 7, pp. 161-182. In proposito, riportando alcune affermazioni di Gaya, Muñoz Millanes scrive: «El tiempo de los homenajes es el de la pausa: el compás de espera en que se deja de pintar para recobrar

rappresentazione delle opere dei maggiori maestri europei nel tentativo di commemorare e di salvare una certa idea di pittura dalle avanguardie e dagli strumenti critici dell'arte, in particolare contemporanea. È in questo periodo di controversie con gli esponenti più celebri del muralismo, tra cui evidentemente Diego Rivera, che s'inaspriscono alcune sue posizioni circa il significato e il ruolo dell'arte e della creazione. Come opportunamente mostra la curatrice del volume nel suo saggio introduttivo⁹, si tratta di considerazioni già emerse nel contrasto tra Gaya e il cartellonista valenciano Joseph Renau in seguito alla sua pubblicazione dell'articolo «Carta de un pintor a un cartelista» sulla rivista *Hora de España* nel 1937, in cui il pittore murciano muoveva una profonda critica all'arte propagandistica repubblicana. Se l'artista, come sostiene Gaya, «rende più trasparente la Storia», il cartellonista la riveste di artifici, e proprio l'artificiosità dei movimenti, delle avanguardie e della cosiddetta «arte artistica», resterà il suo principale obiettivo polemico.

Quando nel 1952 rientra in Europa, a Venezia, il ritorno è ai luoghi della pittura¹⁰ per eccellenza e a quella “realtà” tante volte oggetto di riflessione e confronto con la filosofa andalusa María Zambrano¹¹, la cui amicizia lo accompagna durante i duri anni in Messico, a Roma – dove, entrambi esuli, risiedettero per diverso tempo –, nonché attraverso un prezioso scambio epistolare che porta le tracce di un'intesa profonda ma non priva di divergenze.

Infine il ritorno in Spagna, prima a Madrid poi a Valencia e, per ultimo, alla città natale dove, assieme alla compagna Isabel Verdejo, troverà un po' di pace.

È dunque il ritorno a suggellare questo volume, ritorno che, non a caso, “è” l'Italia e, in modo particolare, Venezia:

Ormai nelle vicinanze di Venezia, quel che contemplavo dal treno era una campagna piatta, facile, riconoscibile, di cui potevo godere fiduciosamente. Gli orti – era la metà del mese di luglio – splendevano di quella fertilità passeggera, umile, delle terre inondabili; una fertilità stesa al sole, di uno splendore modesto, piccolo, che io nato a Murcia, conoscevo molto bene. Perciò potei avere l'impressione, che non arrivavo lì per la prima volta ma che *tornavo*¹².

Immediatamente si profila quello che l'autore definisce come una «strana sensazione di rima», un'intima corrispondenza, «un legame fraterno tra le cose del mondo»¹³, su cui

fuerzas, para prepararse mejor a proseguir: «Le he dado, es verdad, toda mi vida a la pintura, aunque también haya necesitado pausas, descansos. Pero creo que eso – esas pausas, esos descansos – son pintar también. Abstenerse de pintar es pintar también. Y lo mío, en esos primeros momentos, no era propiamente abstenerme sino... serenarme, esperar que llegara el momento de trabajar». Los homenajes de Gaya caen dentro de lo que Charles Sterling llama “rhographía”, neologismo opuesto a “megalographía”, la tradicional pintura narrativa (de mitos, episodios bíblicos o históricos) o “de tema”, según Gaya. En la “megalographía” el cuadro es un momento pregnante, una instantánea donde los elementos significativos de una historia (sus protagonistas, lugares e instrumentos) se distinguen en una relación coherente: a esa relevancia obvia alude el griego “megalo” (grande). Pues la importancia de la pintura narrativa se debe a que el cuadro forma parte de un desarrollo implícito. Es un corte en una continuidad y, por tanto, su sentido se apoya en lo que supuestamente lo precede y lo sigue en la secuencia. El tiempo de los homenajes de Gaya, en cambio, es discontinuo: un hiato, una interrupción del acto de pintar» (Ivi, p. 162).

⁹ L.M. Durante, *La Venere sporca di Ramón Gaya*, in R. Gaya, *Il sentimento della pittura*, pp.13-56. Della stessa autrice si veda anche, *Ramón Gaya. El exilio de un creador*, Roma, Nuova Cultura, 2013.

¹⁰ Utilizzo appositamente la formula “luoghi della pittura” in riferimento alla celebre raccolta di scritti zambranianiani sulla pittura e su specifici pittori, tra cui Ramón Gaya. Cfr. M. Zambrano, *Luoghi della pittura*, a cura di R. Prezzo, Milano, Medusa, 2002. L'opera è stata rieditata, con l'aggiunta di numerosi saggi inediti sul tema, in *Dire luce. Scritti sulla pittura*, trad. it. di C. Ferrucci, a cura di C. Del Valle, Milano, BUR, 2013.

¹¹ Su coincidenze biografiche, affinità e divergenze tra Gaya e la filosofa andalusa María Zambrano, si veda: P. Chacón Fuertes, *Ramón Gaya-María Zambrano. Afinidades electivas*, in «Escritura e imagen», 2011, 7, pp. 39-58.

¹² R. Gaya, *Il sentimento della pittura*, cit., p. 65.

¹³ *Ibidem*.

riflette in diverse occasioni e in cui si inserisce l'idea dell'umanesimo radicale di San Francesco come motivo di distruzione del paesaggio. Secondo Gaya, infatti, in San Francesco non vi è paesaggio perché tutti gli elementi che potevano formarlo sono stati convertiti in essere, in suoi fratelli¹⁴.

Il "ritorno", cui tendono in modo implicito anche le riflessioni cronologicamente precedenti¹⁵, è l'argomento inaugurale de *Il sentimento della pittura*¹⁶ che, primo saggio dell'omonimo volume, si apre con l'autenticità scarna di una scrittura privata, resa, nella presente edizione, in modo fedele ma più asciutto rispetto alla traduzione di Cammarano¹⁷.

È in queste prime pagine autobiografiche che quell'eccezionale capriccio che è Venezia, attraverso cui l'autore si muove vigile e inizialmente tentato da un'attitudine giudicante, gli offre l'occasione di soffermarsi sul legame tra arte e realtà, anticipando il nucleo teorico della sua estetica: l'arte è realtà, non qualcosa di separato, pronto al giudizio o anche alla contemplazione, qualcosa che indagli con l'occhio del perito che ha mancato (volutamente?) quell'«ignoranza viva» o «ultimo residuo della saggezza primaria»¹⁸. Esattamente in questa coincidenza ultima si spiega la dicotomia tra «arte artistica» e «arte creazione» (o «arte totale»), ovvero tra la figura dell'artista e quella del creatore su cui il pittore murciano insiste in diversi articoli e interviste, in evidente polemica con l'Ortega de *La disumanizzazione dell'arte*.

La prima visita di Gaya a Venezia è al quadro le *Cortigiane* di Carpaccio, che l'autore non esita a definire un «quadro limite», un'opera spartiacque in cui ciò che è antico sembra coagularsi per entrare nella modernità senza più nulla da narrare, né una storia né un ritratto, né movimento né quiete, come «la storia profonda di un vuoto, di una situazione, di un sentimento, di un silenzio»¹⁹. La sottile riflessione di Gaya muove da qui, perché è a partire da Carpaccio che il «grande corso d'acqua» del sentimento, opposto a quello dell'espressività il cui capostipite è Giotto (e più in là Goya, Van Gogh e altri), fluisce e bagna le tele di Tiziano, Velázquez, Constable. Con lui nasce, non la Scuola veneziana, lo «stile», il movimento, bensì il «veneziano» inteso come luogo di «riapparizione della pittura perenne»: la Pittura. Il pittore «veneziano», genio creatore perché obbediente, vassallo, è la carne viva dell'arte, un atto, e non il potere dell'azione e dell'idea, l'orgoglio, l'ostentazione. In questa prospettiva, creatore e artista rappresentano poli diametralmente opposti, come verità e finzione, e si inseriscono rispettivamente nelle due grandi correnti tracciate da Gaya.

Carpaccio, Bellini, Tiziano, Tintoretto e pittori «veneziani» come Juan Van Dick, Nuno Gonzalves – perché, come argomenta Ramón Gaya, «veneziano» è il sentimento originario della pittura – hanno compiuto una vera e propria opera di *spoliazione* per lasciare che qualcosa di essenziale, vitale, nudo, rompesse gli argini concettosi e artificiosi dello stile, della critica e, in fondo, della storia, inevitabilmente «storia di un tessuto morto»²⁰. E qui il

¹⁴ R. Gaya, *Asís*, in Id., *Obra Completa*, cit., vol. II, pp. 148-149.

¹⁵ I saggi che compongono il volume, difatti, sono stati tutti scritti durante l'esilio in Messico, tranne il primo, «Il sentimento della pittura» che viene redatto dopo il rientro in Europa. Per una ricostruzione dettagliata, si veda il saggio introduttivo: L.M. Durante, cit., p. 45.

¹⁶ R. Gaya, *Il sentimento della pittura*, cit., pp. 65-92.

¹⁷ R. Gaya, *Il sentimento della pittura*, trad. it. di L. Cammarano, a cura di E. Croce e M. Zambrano, in «Quaderni di pensiero e di poesia», 3, Roma, De Luca, 1960.

¹⁸ R. Gaya, *Il sentimento della pittura*, cit., p. 72. È interessante notare che nella traduzione di Cammarano il sostantivo «*reducto*» è reso con «riparo» anziché con «residuo» come nella presente edizione.

¹⁹ Ivi, p. 76.

²⁰ «Ma questi due corsi paralleli che sentivo pulsare in ogni creazione pittorica, erano sempre sfuggiti alla storia e alla critica [...] alla storia perché questa non può esercitarsi se non in una materia passata, che ormai non è, e, ciò che è

Gaya lettore di Nietzsche si mostra inflessibile nel rifiuto del culto della storia, di quella «storia antiquaria» tesa a paralizzare l'esistenza²¹. Lo stile, dunque, – che esige un allontanamento dalla vita e costituisce sempre una caduta – è, per così dire, il cappello della modernità, l'orpello rococò di tutta una cultura, «cultura-stile», che pensa l'arte nei termini di un'esperienza «pornografica» e voyeristica. In quest'ottica, il pittore sarebbe «innanzi tutto un pittore che ama i quadri»²² – come sostiene Malraux, suo principale obiettivo critico – e Giotto nulla di più che una sorta di effetto-Cimabue che, prendendo le distanze dall'estetica bizantina, ha raggiunto un semplice traguardo stilistico nello spettro ripetitivo della storia. Al contrario, secondo Gaya, la storia dell'arte è falsa e Giotto, autentico creatore:

volle aprire la prigione dell'arte e cambiare aria, e pulirla, santificarla con il soffio divino della realtà, con l'aria sempre nuova e fresca della realtà; poté farlo solo per metà perché il bizantino – con il suo splendore, il suo simbolismo, la sua geometria, le sue gemme, la sua astrazione – si era indurito come una crosta, era riuscito a creare una materia resistente, dura. Giotto non poté distruggerla ma aprirne una crepa e fare che entrassero i suoi agnelli, i suoi personaggi, le sue stesse passioni²³.

«Chi è», dunque, questo «sentimento della pittura» che invalida le categoriche storiche e geografiche e che Gaya «verifica» a Venezia? «Un giorno all'imbrunire, da quelle acque sporche, utilizzate, mi parve di vedere uscire, sorgere come una Venere sudicia, il corpo macchiato della Pittura»²⁴. Non si tratta della bellezza, bensì di quella sostanza fluida che abita la carne e che si rivela nella creazione – non invenzione –, ovvero nell'obbedienza alla «sfrontatezza» della realtà, a quella sorta di intenzionalità irriverente degli elementi del reale, alla liquida metafisica delle cose, alla loro avventura metafisica.

Il sentimento della pittura è quella stessa sostanza, è l'acqua nel suo potenziale poetico; non solo in quanto elemento proprio del colore, quindi, così come lo è l'aria per la poesia, la terra per la scultura, o il fuoco per la musica – afferma Gaya abbozzando una sorta di teoria della corrispondenza tra elementi naturali e «sentieri materiali» o arti –, bensì come condizione di possibilità dell'immagine, come vedremo, e luogo natale della Pittura. Infatti, «il germe della pittura dorme nell'Acqua, dentro all'acqua. Per questo poté sorgere, ancora

vivo, è attualità permanente. Per questo la storia che si fa, l'unica che si può fare, risulta sempre la storia di un tessuto morto, di una superficie stilistica morta, che è l'unica cosa che passa, e pertanto, è, sì, giudicabile, descrivibile dalla storia» (Ivi, p. 78).

²¹ Gaya fu un appassionato lettore di Nietzsche, non sorprendono, pertanto, i frequenti rimandi al filosofo tedesco. In particolare, suscitò l'interesse del pittore murciano il carattere vitalista del suo pensiero e la riflessione sul fenomeno storico che si lega, nelle considerazioni di Gaya, alla critica della cosiddetta «arte artistica». In proposito, l'autore spagnolo scrive: «Si è creduto che Tiziano esercitasse una grande influenza su tutti i pittori che lo seguono (e in questo senso di «significato storico» è, soprattutto, come viene rispettato), ma non è così [...] non si tratta di influenza, ma di... riscatto. Il sentimento pittorico – che possiamo già vedere con tutta chiarezza nelle pitture rupestri – era caduto in una palude stilistica, una vecchia palude che si rinnova di tanto in tanto, dove l'arte si rifugia quando si sente perduta, orfana della sua ragione grande e naturale. Perché l'arte, quando si smarrisce, cerca affannosamente un stile che, almeno, l'adatta, la consola, la imborghesisce. L'arte grande non ha mai stile ma sì fisionomia, viso, e ha, certamente, *forma*; ma la sua forma è unica, intrasferibile, e non può, dunque, trasferirsi in stile, giacché lo stile si fonda su un gioco sottile e molto ozioso di *ripetizione*, in un ingegnoso dispositivo meccanico a ripetizione» (R. Gaya, *Il sentimento della pittura*, cit., p. 82). Per un approfondimento sul confronto tra Nietzsche e Gaya, si veda: I. Murcia Serrano, *Agua y destino: introducción a la estética de Ramón Gaya*, cit., pp. 134-136.

²² A. Malraux, *La creazione artistica*, in Id., *Il museo dei musei*, trad. it. di L. Magrini, Milano, Leonardo, 1994, p. 180.

²³ R. Gaya, *Il sentimento della pittura*, cit., p. 87.

²⁴ Ivi, p. 83.

una volta, in un altro luogo, fluida, La Pittura»²⁵, ad Amsterdam, città dalla natura acquosa e profondamente amata dall'autore, così come a Venezia.

Pertanto, il processo creativo non è da intendersi come parallelo o trasversale rispetto a una realtà da significare. Al contrario, l'atto poetico coincide con la realtà stessa nella sua connaturata trascendenza. In tal senso, per il pittore, l'acqua, l'"acquosità", è mezzo e fine del processo di incarnazione in ciò che è "reale", è il suo destino, perché come quella aderisce, penetra e fertilizza.

Anche per Zambrano l'acqua, nella sua semantica poliedrica e arcana, costituisce un tema imprescindibile. «Visibile in forma de trasparenza, luogo de germinazione senza fine»²⁶, l'acqua, e il mare in modo particolare – come simbolo dell'indeterminato, del fondo della realtà, del sacro e di pensiero incipiente –, costituisce il centro vitale del suo apparato teoretico. Non sorprende, allora, che in una lettera del 3 dicembre 1956 a lei indirizzata, Gaya si dichiara suo «hermano en el agua y en la ignorancia»²⁷, mostrando la loro profonda condivisione circa il nesso tra ignoranza – intesa come disposizione ad accogliere e ad ascoltare –, purezza e autenticità. Si tratta, peraltro, di una formula che, seppure con delle differenze, ricorre anche nel rapporto tra Zambrano e Orlando Blanco che, «amigo y hermano del agua y del sal», tradusse al francese *Prima dell'occultamento. I mari*²⁸, testo che doveva accompagnare un trittico di dipinti di Baruj Salinas.

Tuttavia, a partire dal periodo romano – in cui negli scritti della filosofa si fa sempre più presente la riflessione sulla pittura – la crescente tendenza di Zambrano alla simbolizzazione, che coinvolge evidentemente anche il tema dell'acqua, sarà motivo di divergenza con l'amico Ramón Gaya: «las personas dadas al simbolismo (come Zambrano) cambian la realidad por sus símbolos en vez de ver por transparencia los símbolos que hay en la realidad, que forman parte de ella pero no la sustituyen»²⁹. Parole da cui traspare una divergenza considerevole tra i due circa il significato di "realtà" e di "realismo".

«Filosofa insulare»³⁰, laddove l'isola rappresenta una ragione appena emersa, minima, aurorale, Zambrano fa del mare il luogo sacro e terrificante dell'incommensurabile, dell'innumerabile, da cui può nascere solo un *logos*-numero paradossale, un ritmo³¹. Il mare

²⁵ R. Gaya, *Holanda y sus tres pintores*, cit. in L.M. Durante, cit., p. 36.

²⁶ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, trad. it. di G. Ferraro, introduzione di V. Vitiello, Lavoro, Roma, 2008, p. 62. Nell'ambito della riflessione zambranianiana sulla nascita della filosofia e sulla specificità dell'atteggiamento filosofico rispetto all'azione poetica, non poteva mancare il confronto con Talete e con quella domanda originaria circa l'essere delle cose che scopre l'acqua come *archè*. «Così, la domanda filosofica formulata in seguito da Talete significa il distacco dell'anima umana, non solo dagli dèi creati dalla poesia, ma dall'istanza sacra, dal mondo oscuro dal quale erano usciti [...] Il vero corso della filosofia e il suo progresso – se c'è stato – si basa sul fatto di scendere ogni volta verso livelli più profondi di ignoranza, di addentrarsi nel luogo delle tenebre originarie dell'essere, della realtà: cominciando dal dimenticare ogni idea e ogni immagine [...] E, così, questa ignoranza diventò il luogo di una rivelazione: della rivelazione dell'essere, identificato subito con la cosa che è meno cosa di tutte; con ciò che può penetrare ovunque; l'acqua» (Ivi, pp. 60-62).

²⁷ Da una lettera di Gaya a Zambrano, 3 dicembre 1956. Cfr. M. Valdés Marsans, *Correspondencia entre María Zambrano y Ramón Gaya. Historia de una amistad*, cit., p. 22.

²⁸ Cfr. M. Zambrano, *Prima dell'occultamento. I mari*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, pp. 232-235.

²⁹ R. Gaya, *Diario de un pintor*, in Id., *Obra Completa*, cit., vol. II, p. 468.

³⁰ G. Cacciatore, *Il pensiero «insulare» di María Zambrano: mito, metafora, immaginazione dell'umanità originaria*, in Id., *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, presentazione di F. Tessitore, introduzione di G.A. Di Marco, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 160.

³¹ L'importanza del simbolo del mare, e in generale dell'acqua, nella sua riflessione più matura, è confermata dai frequenti rimandi al tema nella corrispondenza con diversi intellettuali dell'epoca, in alcuni componimenti poetici e nei manoscritti, tra cui M-325 *En el fondo* (1971) – breve scritto dal quale, da quanto emerge nella corrispondenza con l'amico teologo Agustín Andeu, sarebbe dovuto nascere un lavoro più ampio –, M-406 *El arca de Noé* (1974) e M-199 *El mar, la mar, los mares* (1984), consultabili presso la Fondazione María Zambrano di Vélez-Málaga.

– suggerisce Zambrano – sembra essersi salvato dall'essere un ente, perciò è a malapena possibile nominarlo; la sua presenza, infatti, non avanza come una proposizione o un enunciato, ma come una regione del tempo che sia venuta o rimasta a galla, come luoghi o tempi dell'acqua *ensimismada* nell'oblio³². *El mar, la mar, los mares*³³, è maschile e femminile – genere, quest'ultimo, che in spagnolo indica una maggiore intimità o un senso di appartenenza a tale elemento, come il mare per i pescatori o per i poeti –, singolare e plurale come il fondo dell'essere: è un *quid* minimo, un qualcosa che serve appena a decretare la nascita, sorta di architettura silenziosa dell'acqua prima che si rimesti.

In modo analogo al significato simbolico che il mare assume nella riflessione del suo maestro e amico di famiglia Antonio Machado³⁴, per Zambrano il mare ha carattere ambiguo, anfibio, e diviene luogo di compimento di un vero e proprio viaggio iniziatico, o “discesa agli Inferi”, dove agiscono le forze arcaiche dell'incoscienza e in cui si verifica la ripetizione dell'evento cosmico che lega *Nous* e *Physis*³⁵. Il rischio è la disintegrazione dell'Io, la distruzione della forma, il deserto. Tuttavia, solo in tal modo possono nascere creature-simbolo della resurrezione come Giona³⁶, in cui si rivela la dialettica di quell'«aprender padeciendo» o «patire la trascendenza», che è il nucleo teoretico della riflessione zambranian³⁷. Tema, quest'ultimo, su cui certamente Zambrano e Gaya dovettero confrontarsi giacché, ne *Il silenzio dell'arte*³⁸, la filosofa andalusa sembra essere l'interlocutore discreto delle sue considerazioni in merito. Infatti, in questo trittico di saggi dal sapore ieratico (*La disperazione, La santità, Il silenzio*), Ramón Gaya individua nella conoscenza della sacralità del dolore, nella sua «divina inutilità», il carattere distintivo di un'arte autentica. Tuttavia, non si tratta di un'arte disperata che, anzi, è «quasi un'indecenza» e certamente un controsenso. Se disperazione significa scontrarsi con i limiti, all'artista non è concesso; in questo senso, anche bellezza e verità, limiti in quanto *telos*, rappresentano degli ostacoli e non corrispondono al senso della creazione. Infatti, l'arte grande, vera, è apatica, sorge da una «sostanza invulnerabile» ed è, in ultima analisi, una fede, spesso fede eretica, sola, senza Dio, «una specie di freddezza perché sorge dalle ceneri»³⁹. Un'arte siffatta non dipinge la realtà ma la salva – sembrano affermare

³² Cfr. M. Zambrano, *Prima dell'occultamento. I mari*, cit., p. 233.

³³ M. Zambrano, M-199 *El mar, la mar, los mares* (1984), consultabile presso la Fondazione María Zambrano di Vélez-Málaga.

³⁴ Cfr. P. Cerezo Galán, *El símbolo del mar*, in Id., *Palabra en el tiempo: poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1975, p. 99 e ss. Come sottolinea Cerezo Galán, nella poetica machadiana il mare acquisisce, rispetto all'elegia di Manrique, una connotazione simbolica più complessa: non si riferisce solo alla morte o al destino ultimo dell'esistenza, luogo in cui inevitabilmente si riversano i fiumi, e neppure solo all'ignoto della nostra origine, bensì diviene espressione del mistero ontologico del mondo e del mondo nel suo senso futuro e irrimediabilmente legato all'elemento soggettivo del destino dell'uomo. Se gli abissi insondabili sono ciò attraverso cui deve misurarsi la coscienza, l'unica attitudine degna che resta all'uomo è il confronto valoroso con il mistero: mare, dunque, come simbolo del mistero.

³⁵ Cfr. C. G. Jung, *Il mito dell'eroe*, in Id., *Psicologia e alchimia*, trad. it. di R. Bazlen interamente riveduta da Lisa Baruffi, Torino, Boringhieri, 1981, pp. 337 e sg.

³⁶ Il personaggio biblico di Giona non rientra tra le figure simboliche – tra cui Orfeo, Euridice, Antigone – adottate da Zambrano per indicare quel “viaggio agli Inferi” che costituisce il fulcro della sua riflessione. Tuttavia, il profondo interesse della filosofa per il *Moby Dick* di Melville, certamente favorito dalla lettura di Jung – che a proposito di “discesa agli Inferi”, come parabola del viaggio del filosofo come “redentore”, analizza le diverse zone pericolose ad esso associate, tra cui abisso marino, caverna, foresta, isola, castello – e de *I mistici d'Occidente* dell'amico Elémire Zolla, oltre a suggerire il taglio interpretativo con cui Zambrano dovette accostarsi al celebre romanzo americano, di cui la copia in suo possesso risulta ampiamente sottolineata e ricca di appunti, prova l'importanza della vicenda di Giona e dell'Ismaele di Melville nello sviluppo zambranian del tema del mare.

³⁷ Cfr. M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 124.

³⁸ R. Gaya, *Il silenzio dell'arte*, cit., pp. 95-118.

³⁹ Ivi, p. 103.

all'unisono Gaya e Zambrano – giacché è «impegno di ritrovare la traccia di una forma perduta, non solo del sapere ma dell'esistenza, di ritrovarla e di decifrarla»⁴⁰. E quest'opera di salvazione, secondo l'autore spesso scambiata per realismo, come avviene per i quadri di Velázquez, è ciò che compie l'artista-creatore quando sfiora la “santità”; santità e non misticismo – afferma Gaya tracciando una distinzione che sembra riecheggiare la riflessione della filosofa andalusa sulle diverse figure del santo, del beato e del mistico⁴¹ – giacché nel mistico si muovono e si disperano ancora le passioni.

Il misticismo è una parte romantica della fede, la parte appassionata della fede; è una fede ancora piena di impurità. La santità, al contrario, è una fede completa, ossia, senza desiderio, senza l'impurità del desiderio. Il mistico canta la libertà; il santo è la libertà [...] Il mistico si sente sporco, è disperato e vuole salvarsi; il santo non pensa mai a se stesso ma a tutt'altro – non per generosità e bontà; pensa a tutt'altro perché si sa in salvo dal principio, perché appartiene a una categoria suprema, vale a dire, a una categoria ingiusta, a un'ingiustizia sacra [...] Per questo non vedremo mai il santo, come vediamo il mistico, sfuggire dalla vita, ma portarla fino a sé, spingerla fino alla sua pulizia⁴².

Soltanto nella “santità”, allora, l'arte è «trascendenza che permane», non espressione ma «silenzio vivo», che comunica, simile al silenzio di Dio. Al contrario, la via dell'espressione, in cui Gaya inserisce Goya, Beethoven, Van Gogh, Dostoevskij, non può condurre a quella totalità che è la cifra di una grande arte perché la perdizione nelle passioni costringe a trovare una via d'uscita nell'eroismo dove la salvazione è impossibile.

La riflessione circa il significato di un'arte autentica, prosegue nel terzo saggio *Omaggio a Velázquez*⁴³, dove Gaya individua come caratteristica principale del noto pittore spagnolo la “puntualità” – o “legalità” secondo la traduzione di Cammarano –, ovvero la sua aderenza alla fluida fissità del reale. È in questi termini che emerge nuovamente tutta la distanza tra stile, «la gabbia d'oro dello stile», ed arte grande; tra creazione e invenzione, come «costruzione morta», inanimata; tra arte ed espressione – o bellezza come «travestimento del nulla» –; e, finalmente, tra arte e filosofia. Infatti, la vita odia l'arte perché restituisce l'uomo al luogo in cui doveva trovarsi prima di questa, ovvero lo restituisce all'anima, al suo principio – «al luogo dove non poté arrivare per quanto provò, il dito troppo umano della filosofia. La filosofia non poté mai liberare le cose, non poté fare altro che racchiuderle, dal momento che la filosofia è, per natura, conclusione»⁴⁴. In questo senso, l'arte opera un processo inverso a quello culturale, che Gaya pensa nei termini di un allontanamento dall'essenza, e nella sua immobilità, nel suo essere negazione del tempo, non coincide neppure con l'opera d'arte ma sta sempre al di là, tanto del tempo – senza per questo appartenere all'eternità – quanto delle categorie estetiche. L'opera d'arte, semmai, è

⁴⁰ M. Zambrano, *Appunti sul linguaggio sacro e le arti*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., p. 110.

⁴¹ Cfr. M. Zambrano, *I beati*, a cura di C. Ferrucci, Milano, SE, 2010, p. 60. In proposito, Zambrano traccia una distinzione tra mistica nullista e mistica della creazione. La prima, di cui il rappresentante per eccellenza è Miguel de Molinos, è tutta protesa verso la morte, è amore per la morte; la seconda, di cui San Giovanni della Croce è certamente il riferimento maggiore, è caratterizzata da una voracità, da una fame di acquisire «presenza e figura». In questo caso, l'amore del mistico supera e addirittura consuma la morale, fino a riconoscersi nel rovescio dell'anima, in quell'aldilà che anziché coincidere con la morte, è pura presenza, poesia e, in questo senso, centrale nel discorso sull'arte. «Non è il nulla, il vuoto, ciò che attende l'anima al suo uscire; né la morte, bensì la poesia, ove si trovano interamente presenti tutte le cose, “le montagne, / le valli solitarie e boschive, / le isole strane, / i fiumi sonori, / il soffio delle aure amorose. // La quieta notte, / aperta al levarsi dell'aurora, / la musica taciuta, la solitudine sonora”... Tutto, tutto è presente, con una fragranza che lo fa come appena uscito dalle mani del creatore» (M. Zambrano, *San Giovanni della Croce*, in Id., *Luoghi della poesia*, trad. it. e introduzione di A. Savignano, Milano, Bompiani, 2011, p. 303).

⁴² R. Gaya, *Il silenzio dell'arte*, cit., pp. 107-108.

⁴³ R. Gaya, *Omaggio a Velázquez*, in Id., *Il sentimento della pittura*, cit., pp. 119-128.

⁴⁴ Ivi, p. 126.

quel «luogo quasi santo» in cui si compie il passaggio dalla realtà all'anima della realtà, luogo che fu abitato dall'arte, di cui conserva unicamente una traccia “concava”, e che Zambrano, dal canto suo, riferendosi in particolare alla pittura, interpreta come l'apertura di uno spazio altro in cui la cosa dipinta ha consistenza umbratile, precaria e liminare, sempre sul punto di inabissarsi. «C'è, nella pittura, nel quadro, per ultimato, realizzato, che esso sia, uno star sempre facendosi [...] Le opere della pittura [...] non stanno, quello che si dice *stanno*, mai del tutto. Vanno come in un fiume, scorrono, passano, accadono. Il loro luogo, prima dello spazio, di cui certo non possono fare a meno, è il tempo. Le opere di pittura occupano lo spazio aprendone un altro in cui ciò che viene dipinto trema, si fa avanti e si addentra, minacciando di inabissarsi»⁴⁵.

*Portone spalancato*⁴⁶, infine, saggio conclusivo del libro in cui Gaya, insistendo sulla sterilità dell' «arte artistica», analizza il nesso tra bellezza e nulla, bellezza e morte intesa come corpo immobile, cadavere, tomba faraonica⁴⁷, offre un appassionato confronto dell'autore con quel non-libro che è il *Don Chisciotte* di Cervantes il quale, similmente al quadro *Las Meninas* di Velázquez, viene a tracciare ciò che l' “artista totale”, così come il mistico, ha di imperdonabile, inumano ed eretico, ovvero un «portone spalancato verso il vuoto». «*Don Chisciotte* si stacca da Cervantes perché è stato creato da quella parte di generosità infinita, di distacco mostruoso, inumano, che è l'anima nuda. E l'anima nuda crea soltanto opere in cui tutto è scomparso, opere così, dell'anima nuda. Perciò è così impressionante il suo finale, quando vediamo che Don Chisciotte non riacquista la ragione, come credono alcuni, ma piuttosto *perde* la follia»⁴⁸.

Qualitativamente diverso dal nulla, che si cela dietro la maschera del bello o di altre categorie estetiche, il vuoto sta a significare l'impossibilità della conclusione, ed anzi la “puntualità” vertiginosa del principio. Vuoto e bellezza, come sostiene anche la filosofa spagnola, stanno in un rapporto di interdipendenza, e come soglia, il primo, costringe a deporre la pretesa tutta umana di «essere separatamente», di essere se stessi, per suggellare il chiasma tra sensi e anima in quella contemplazione “fuori di sé” in cui solo è possibile installarsi⁴⁹. E se *Don Chisciotte* è stato scritto non contro i libri di cavalleria, bensì, come afferma Gaya, contro i libri in generale, così come *Las Meninas* di Velázquez è stato dipinto contro i quadri, contro la pittura stessa, è esattamente in virtù di un legame profondo con questa qualità temporale del vuoto, che lo fa transitare, fluire fuori dalla storia, sempre al di là.

Quel rendere più trasparente la storia cui si è accennato, dunque, indica la facoltà intrinseca dell'arte di sganciarsi dalla storia intesa nel suo processo temporale – lineare o ciclico che sia – per ritornare a una materialità sotterranea, liquida e paradossalmente fissa.

⁴⁵ M. Zambrano, *Sogno e destino della pittura*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., p. 105.

⁴⁶ R. Gaya, *Portone spalancato*, in Id., *Il sentimento della pittura*, cit., pp. 129-133.

⁴⁷ Ivi, pp. 131-132. Per delineare la profonda differenza che esiste tra «arte artistica» e grande arte, Gaya contrappone la ricchezza della tomba faraonica alla povertà di quella cristiana: «tutte queste opere magnifiche, capolavori [...] un giorno scopriamo che sono come preziose scatole sterili, dalle quali non nasce nulla, nelle quali non troveremo mai niente che non sia stato messo lì, infilato lì, collocato lì – e con quale abilità – dall'artista. Scoprire quelle scatole ci delude sempre come delude aprire le tombe dei faraoni, giacché da una morte trattata con tanta cura e resa eterna ci aspettavamo senza dubbio di vedere uscire un alito di aldilà, uno sconosciuto sospiro, una speranza difficile; al contrario, raggiungeremo soltanto cose, le cose che furono custodite in quelle carceri artistiche, vale a dire, un corpo, mobili, qualcosa d'oro, un po' di cibo. Da una tomba cristiana, dal momento che in essa non c'è nulla, germoglia sempre un vuoto, il fiore immenso del vuoto, la negazione del corpo, la negazione di tutto, ossia, germoglia, nasce senza alcun ostacolo l'anima, quel che probabilmente è l'anima».

⁴⁸ Ivi, p. 133.

⁴⁹ Cfr. M. Zambrano, *Il vuoto e la bellezza*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., p. 237.

L'arte non avanza, non progredisce, al limite retrocede verso una naturalità artistica originaria, verso la sorgente della creazione. Esattamente questo movimento "retrogrado", è ciò che compie il sentimento della pittura nella sua intima connessione con l'elemento acqueo. Tuttavia, se si trattasse solo della sua "acquosità" intesa come mobilità, aderenza e versatilità, perché non l'aria? Perché proprio l'acqua significa, è – e non simboleggia – il sentimento della pittura? La risposta ce la fornisce lo stesso Gaya in *Anotaciones del Tévere*: «Sin el milagroso fenómeno natural del reflejo, el agua, informe entonces, se perdería, se disolvería en nada, se precipitaría río abajo, sin pena ni gloria»⁵⁰. Quindi, è la potenzialità dell'immagine, del riflesso, anche quando s'intravede appena, il carattere proprio dell'acqua. L'immagine, per l'acqua, non è fondo e neppure superficie, ma il suo centro, ciò che fa dell'acqua un qualcosa di cui si può dire, un qualcosa di cosciente⁵¹. In questo senso è possibile un'architettura dell'acqua, quella fissità fluida che rende l'acqua riconoscibile nella navigabilità delle forme, nella loro corrispondenza, nell'analogia, nella «legge della rima». Per questo, secondo l'autore, Venezia somiglia ad Amsterdam, e a Murcia, e Murcia a Firenze, gli Uffizi all'Arno, quasi a delineare una sorta di geografia analogica o del riconoscimento.

Il carattere fisso – ma non immobile – che acquisisce la realtà nel riflesso, fa sì che molti pittori, e certamente Gaya è tra questi, subiscano l'attrazione dello specchio. Tuttavia, mentre il riflesso dell'acqua compie caritativamente o "pietosamente" una sorta di opera di salvazione del reale dalla caoticità del presente, il riflesso che produce lo specchio, per il pittore murciano, rimanda a una fedeltà servile. Lo specchio è più preciso, ma la sua immagine risulta scollata (*despegada*), ciò che riflette non è suo, è una realtà presa in prestito e di cui conserva inevitabilmente una sorta di bellezza demoniaca. Ciononostante, si tratta di uno degli elementi chiave della pittura di Gaya⁵².

Nel ciclo di autoritratti che va dal 1945 alla fine degli anni Novanta, lo specchio, che ripete l'immagine del pittore, assolve a una funzione, non tanto di sfondamento dello spazio, quanto di esondazione di una realtà purificata, con quei suoi argini-cornice ad esaltare la sovrapposizione e la coesistenza di tempi differenti, e forse a dare l'impressione malinconica di una storia raccontata⁵³. In questo senso, lo specchio costituisce un elemento imprescindibile del ritratto che, secondo Gaya, non è un genere – come la natura morta o il paesaggio – né un tema, bensì un frammento della natura reale, viva e, in quanto tale, impossibile da assumere totalmente, ma da affrontare poco a poco, accettando l'enigma che inevitabilmente racchiude. Il carattere frammentario, parziale, del ritratto, quindi, dipende dalla natura ontologicamente e fenomenologicamente inconclusa del soggetto che, nel suo essere storico, mai definitivo, rinvia sempre ad altro. In questo senso, l'autoritratto costituisce un vero e proprio paradosso ed è, in certa misura, impossibile⁵⁴, giacché –

⁵⁰ R. Gaya, *Anotaciones del Tévere*, in Id., *Obra Completa*, cit., vol. II, p. 125.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Si tratta di un tema centrale nella pittura di Ramón Gaya, spesso presente assieme ad altri motivi caratteristici, come la natura morta, il battesimo o il cristallo.

⁵³ Nella riflessione di Gaya, storia e ritratto sembrano condividere una stessa urgenza originaria: «Storia e ritratto sono le due forme di narrazione primitiva, una di esse in movimento e l'altra in quiete, ma nello stesso modo esatte nelle loro notizie e dati reali» (R. Gaya, *Il sentimento della pittura*, cit., p. 76).

⁵⁴ Cfr. R. Gaya, *El retrato*, in Id., *Obra Completa*, cit., vol. II, p. 49. A proposito di autoritratti, in un testo scritto in occasione della sua esposizione e della presentazione del suo libro *El sentimiento de la pintura*, pubblicato a Madrid dall'editore Arión nel 1960, Ramón Gaya afferma: «Soy poco partidario de autorretratos, por crearlos imposibles. Incluso los de Rembrandt, tan magníficos, claro está, no son sino pretexto pictórico, motivo plástico puro, con mucha pintura y... poco retrato; me limitaré, pues, a señalar aquí la fecha y el lugar de mi nacimiento (1910, Murcia) y muy poco más, ya que todo el resto me parece un material demasiado movable aún. Mi propia pintura, a lo largo de cuarenta

sembra suggerire l'autore – sarà sempre e comunque sguardo sull'altro, su un altro senza occhi per guardare, nella desolazione degli occhi di dentro; da qui la necessità dello specchio che, oltre che cornice, ripete il gesto dello scollamento come unica azione rappresentabile. La corrispondenza tra la propria immagine e il riflesso diviene, allora, la sola certezza di “realizzazione” dell'io in quanto presenza intenzionale.

Tema altrettanto importante nella riflessione di Zambrano, lo specchio descrive simbolicamente la relazione con l'alterità, assolvendo a una funzione mediatrice che si dà attraverso la creazione di un'immagine e che compie l'unità armonica della molteplicità temporale. L'essere umano, secondo la filosofa andalusa, ha bisogno di vedersi quanto di vedere, ovvero di creare un'immagine unitaria di cui poter disporre: immagini del passato e del futuro, *in fieri*. «Avvolte, tutte, dall'immagine totale, a un tempo immagine e idea, dell'universo; quella che il filosofo tedesco Dilthey ha designato col termine di *Weltanschauung*»⁵⁵. Tuttavia, ciò che l'uomo vede con meno chiarezza, se non frammentariamente, è proprio se stesso, e questo perché non è corpo né presenza, bensì un essere che agisce, perciò va costantemente in cerca di immagini che gli restituiscano un'idea unitaria di sé; da qui il carattere rivelativo della storia, da qui la storia come specchio. L'uomo ha bisogno di sapere chi è, e può darsi anche che si riduca a mendicarla quell'immagine, può darsi che incappi in «specchi deformanti, concavi o convessi o acquosi per l'età; specchi scuri, ombrosi specchi che restituiscono solo la notte cieca; specchi, quelli umani, che approfittano del fatto di essere specchi per rimandare un'immagine calunniosa, che riflette la loro condizione anziché quella di colui che, incauto, in essi si guarda. E nel momento in cui ricorre allo specchio, l'uomo non va in cerca solo di ciò che è, ma ancor più di ciò che vorrebbe, di ciò che spera, essere»⁵⁶. Specchi dell'invidia⁵⁷ che nella mancanza di trasparenza creano l'inferno del mimetismo, ma anche, e soprattutto, specchi come spazi di “trasfigurazione” in cui si rivela la profondità e verità delle cose. Ad ogni modo, l'immagine di sé di cui si va in cerca, non si riduce a una figura piatta, giacché l'uomo non arriva a darsene una se non in relazione. Risulta chiara, allora, la funzione mediatrice dello specchio, il suo essere mezzo di visibilità e di creazione proprio in quanto sguardo obliquo anziché diretto: «Videmus nunc per speculum et in aenigmate»⁵⁸.

Esattamente in questa prospettiva, Zambrano esplora il mito di Medusa, in cui non è un caso che il tema dello specchio si intrecci a quello del mare. Amante di Poseidone, Medusa, nell'interpretazione zambranianiana, minaccia non tanto per la sua bellezza quanto per la possibilità di pietrificare il tempo perpetrando la «stirpe del Mare». Se Medusa, come simbolo dell'elemento acqueo, libera l'attenzione, l'ascolto, provocando, al contempo, con la sua terrificante bellezza, l'interruzione del tempo e l'impossibilità del *logos*, lo scudo-specchio, dono di Atena a Perseo affinché riesca nell'impresa, significa la vittoria della luce e del *logos* della ragione sull'insondabile regno oceanico. Lo specchio di Atena parla, dunque, di conoscenze possibili solo dentro un certo mezzo di visibilità, laddove, invece, l'incontemplabile bellezza di Medusa costringe alla paralisi, all'indicibilità e a un'«estasi

años de trabajo, quiero considerarla sólo como una proposición, como un continuado... boceto provisional». (R. Gaya, *Autorretrato*, dall'URL https://docs.wixstatic.com/ugd/20c2b1_e9b798235a8c4c6d9a50d83984cf43f5.pdf). (Data ultimo accesso, 15/06/2017).

⁵⁵ M. Zambrano, *Lo specchio*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., p. 273.

⁵⁶ Ivi, p. 274.

⁵⁷ Cfr. M. Zambrano, *L'inferno terrestre: l'invidia*, in Id., *L'uomo e il divino*, cit., pp. 253-270.

⁵⁸ San Paolo, *Prima lettera ai Corinzi* (13, 12), in *La Bibbia*, introduzione e note di A. Girlanda, P. Gironi, F. Pasquero, G. Ravasi, P. Rossano, S. Virgulin, Milano, San Paolo, 2007, p. 1759: «Adesso vediamo come in uno specchio, in immagine».

negativa». Lo specchio, perciò, allude sempre a un'alterità visibile solo indirettamente, mediatamente.

In questa prospettiva, la dimensione temporale cui lo specchio rimanda nel suo essere relazione, rinvio, nonostante la fissità dell'immagine, conferisce un ulteriore significato al tema, perché allude all'ambiguità del *logos* nel suo significare la *physis*, al suo essere realtà e idea assieme. In proposito, Zambrano riporta un'interessante parabola sufi su di un sultano che un giorno volle far decorare la sala di un palazzo e fece arrivare due squadre di pittori: una cinese e l'altra bizantina. Quando ebbero terminato, il sultano andò per primo verso la parete dipinta dai cinesi, separata da un telo da quella dei bizantini affinché non si potessero vedere, e ne fu tanto colpito da affermare che non esistesse al mondo nulla di più meraviglioso. Tuttavia, quando tolse il drappo che separava le due squadre di pittori e vide che sulla tela dei greci di Bisanzio non vi era dipinto nulla e che questi l'avevano tanto pulita e ripulita fino a trasformarla in uno specchio di un bagliore misterioso che rifletteva la parete cinese, esclamò che su quella tela le forme e i colori raggiungevano una bellezza inimmaginabile e una purezza tale che non sembrava appartenere a questo mondo⁵⁹.

La "pulizia", la perfezione dell'immagine riflessa, che in questo caso indica un cammino di purificazione intellettuale, mostra altresì uno scollamento tra mondo delle idee e dimensione sensoriale, suggerendoci, nei termini dell'analisi zambraniana, il dramma del filosofo e la differenza tra filosofia e pittura.

Infatti, la pittura – che diversamente da altre arti, ma similmente alla scultura, non ha origine divina ma è figlia dell'uomo, è lavoro operaio frutto del tempo⁶⁰ – nasce nella solitudine della caverna, in questo analoga alla filosofia, dove l'uomo solo sente la necessità di «catturare le ombre» e quel tempo che le anima eternamente. Tuttavia, è proprio in questa cattura, in questo patto tra ombra e luce che la pittura scopre la radice della condizione umana. Se il filosofo, secondo il mito platonico, esce dalla caverna rivelando il suo destino "divino" nell'amore per la diafanità, al contrario, il pittore si offre interamente a quell'amore assoluto che si chiama adorazione e che implica sempre una sorta di sacrificio.

L'amore astrae dall'oggetto amato, per perseguirla, un'immagine ideale, la verità ultima del suo essere, forse, non però la sua realtà totale così come questa si offre. Chi ama una qualsiasi realtà rifiuterà sempre, senza rendersene conto, la sua apparenza immediata, per immergersi nella ricerca della sua esistenza più alta. L'adorazione, in cambio, incapace di scegliere, prende e assorbe tutto, è assoluta e assolutista, sprofonda e annega, si perde e si rende schiava. L'amore della Spagna per la luce è un'adorazione che la rende sua schiava. [...] Anche in Grecia, però, esisteva un amore di sacrificio, vivo soprattutto nelle religioni di origine più o meno orientale, dei misteri. La pittura non è figlia della luce diafana, trasparente, della filosofia, ma della luce religiosa dei misteri⁶¹.

⁵⁹ Cfr. M. Zambrano, *Una parabola arabe*, in Id., *Las palabras del regreso: (Artículos periodísticos 1985-1990)*, a cura di M. Gómez Blesa, Salamanca, Amarú, 1995, p. 59. Si tratta di una parabola di origine neoplatonica raccontata da Ibn 'Arabî e Rûmî, che indica la sottrazione o spossamento delle immagini (*ymagine denudari*) al fine di raggiungere la purificazione intellettuale da ogni elemento di alterità e molteplicità del pensiero, ovvero di quanto è alieno all'Uno. Tema presente tanto nella mistica unitiva di Hallâj quanto nella teologia negativa di Maister Eckhart, nella pittura moderna si traduce in una sorta di eliminazione ascetica del colore e, quindi, nella predilezione per la monocromia, per il bianco in particolare, o per le tele vuote. In questo senso, non sorprende l'insistenza di Zambrano sul bianco della pittura di Zurbarán. Cfr. A. Gonzalo Carbó, *El cuadro como espejo luminoso*, in «Aurora: papeles del Seminario María Zambrano», (2003), 5, pp. 88-89. Dall'URL <http://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/viewFile/144962/254844>. (Data ultimo accesso, 30/06/2017).

⁶⁰ M. Zambrano, *La Spagna e la sua pittura*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., p. 89.

⁶¹ Ivi, pp. 95-96.

È precisamente in virtù di questa “ragione” chiaroscurale che, come sostiene Ramón Gaya sulla scia di Tiziano⁶², il crepuscolo è l’ora della pittura; e non per via di una maggiore carica lirica, bensì come occasione della realtà di nascondere ciò che non è decisivo di essa e spingere verso la luce ciò che lo è, in un processo di “trasfigurazione” in cui è la natura stessa ad abdicare per rivelare quel mistero che la sostiene⁶³. Il crepuscolo è una specie di pensiero e si direbbe, persino, una modalità del pensare, differente dal pieno giorno, azione pura – e non a caso ora della scultura – così come dalla notte, dal quel suo genio delirante⁶⁴. Il crepuscolo è il giudizio, è la saggezza (*cordura*) del giorno, l’ora in cui si rivela la “complicità” di pittori come Tiziano, in cui si palesa il «milagro vivo de lo veneciano», in cui la luce adriatica, apparentemente debole e fredda, converte il marmo in nube e la pietra in acqua⁶⁵.

La pietra in acqua ma anche l’acqua in pietra, afferma Zambrano a proposito della pittura di Gaya, «l’acqua resa corpo dalla luce che si fa carico della terra [...] Il corpo dell’acqua rivelato dalla luce che per finire di averlo ha bisogno della terra; un po’ di terra. [...] Perché la terra sogna di essere pittura»⁶⁶.

In questo percorso biunivoco, palindromo, l’acqua, come elemento naturale e come simbolo, compie il destino della pittura di “realizzarsi”, di entrare nella realtà, di assumerne il corpo e di farsi carico della terra, tracciando un cammino che è contemporaneamente ritorno all’origine. In questo consiste quel «sentimento della pittura» che conserva il carattere misterioso dell’immagine e, con esso, la possibilità dell’atto simbolico.

In questo senso, non stupisce che nella riflessione del pittore murciano il tema dell’acqua sia intimamente connesso a quello dell’orto⁶⁷, in cui si entra – scrive suggestivamente l’autore – chiedendo il permesso, come l’acqua in canali minuti⁶⁸.

L’orto – in spagnolo *huerto* – «imagen pensativa, sensitiva del vivir mismo y, sin duda alguna, de origen oriental»⁶⁹, non è il giardino, o il parco, non è un luogo di ritrovo, e neppure un piccolo campo coltivato, una piccola campagna (*huerta*), giacché questa fa parte della natura ma non la significa né simbolizza. Simile a «la mar» – piuttosto che a «el mar» – dei poeti, l’orto è un luogo di vita vera, profonda, una sorta di immagine propria della natura, immagine essenziale della vita stessa, «idealidad carnosa» e, pertanto, è già cultura. Tutto qui «vive entrelazado, hermanado, pero sin fundirse, sin confundirse ni emborronarse, sino siendo precisamente lo propio con más fuerza»⁷⁰.

Essendo nato in un orto, a Murcia Huerto del Conde il 10 ottobre 1910 – come Gaya stesso sottolinea⁷¹ – il ritorno all’orto significa approdo a ciò che vi è di più antico nella memoria, a immagini apparentemente di nessuno che affiorando rivelano il luogo esatto della nascita, un *qui* puntualissimo e preesistente. Per questo, secondo il pittore spagnolo, il buon murciano entra nell’orto come in un mistero, «en el apretado misterio que es siempre

⁶² R. Gaya, *La frente del atardecer*, in Id., *Obra Completa*, cit., vol. II, p. 129.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, p. 131.

⁶⁵ R. Gaya, *Venecia*, in Id., *Obra Completa*, cit., vol. II, p. 248.

⁶⁶ M. Zambrano, *La pittura di Ramón Gaya*, in *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., p. 190.

⁶⁷ Il legame tra il tema dell’acqua e quello dell’orto è caratteristico della poetica machadiana. In proposito, si veda: P. Cerezo Galán, *El símbolo del origen: el huerto y el manantial*, in Id., *Palabra en el tiempo: poesía y filosofía en Antonio Machado*, cit., pp. 87-99.

⁶⁸ R. Gaya, *De los huertos*, in Id., *Obra Completa*, cit., vol. II, p. 236.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

la imagen, toda imagen»⁷². Così l'acqua dei canali di Venezia, e ancor prima la fertilità delle terre inondabili di quegli orti che la annunciano come annunciano Murcia, segna inevitabilmente un cammino di ritorno: ormai nelle vicinanze di Venezia «potei avere l'impressione, che non arrivavo lì per la prima volta ma che *tornavo*». E "tornare", per Ramón Gaya, significa intraprendere un cammino di *spoliazione* al fine di rintracciare quelle analogie in cui emerge l'essenziale delle forme, il carattere primario della luce, la possibilità di un'architettura.

Precisamente in questa navigazione a ritroso, che rivela la natura fotogonica dell'acqua, s'incontra la profonda corrispondenza tra Ramón Gaya e María Zambrano la quale, in due lettere indirizzate all'amico, così scriveva: «Sí hijo mío: eso es. Tu eres de los que van, si es preciso por pedregales desangrándose, hasta la fuente»⁷³. «Qué orden y qué vida viviente, que está surgiendo como agua y arquitectura ¡qué silencio! ¡Qué llanto puro! Dios nos lo conserve»⁷⁴.

Abstract: Starting from the new edition of *Il sentimento della pittura* of Ramon Gaya, this essay suggests a comparative reflection on the theme of water between the thought and the artistic production of the painter from Murcia Ramón Gaya and that of the Andalusian philosopher María Zambrano. Both exiles from the Francoist Spain, they matured a deep friendship in Mexico, in Rome, where they lived, and also through a very suggestive correspondence. Water, is certainly one of the most important themes of sharing between them, and in their intellectual and spiritual itinerary it declines and intersects with other "symbolic places": the sea, the mirror, the backyard garden. However, in its polyhedral meaning – being, at the same time, element of painting, *archè*, body, image or symbol – it shows their theoretical divergences, drawing the difference that the concept of "reality" assumes in painting and in philosophy.

Keywords / Parole chiave: Image, Water, Backyard Garden, Painting, Philosophy.

⁷² *Ibidem*. Si veda anche: R. Gaya, *Huerto y vida*, in Id., *Obra Completa*, cit., vol. II, pp. 232-234.

⁷³ Da un'epistola di Zambrano a Ramón Gaya, 12 dicembre del 1956. Cfr. M. Valdés Marsans, *Correspondencia entre María Zambrano y Ramón Gaya. Historia de una amistad*, cit., p. 24.

⁷⁴ Da un'epistola di Zambrano a Ramón Gaya, 24 settembre del 1958. Cfr. M. Valdés Marsans, *Correspondencia entre María Zambrano y Ramón Gaya. Historia de una amistad*, cit., p. 38.