

Vanessa Mignucci

Università degli Studi di Torino

Mignucci, Vanessa (2024). «Por qué se escribe»: Zambrano e il bordo della fenditura. *Aurora*, 25, 56-66. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2024.25.4. Recepción: 7/9/2023. Aceptación: 6/11/2023. Publicación: 12/2/2024

mignucci.vanessa@gmail.com
ORCID: 0009-0001-4689-0884

© Vanessa Mignucci, 2024. CC BY 4.0

*«Por qué se escribe»: Zambrano
e il bordo della fenditura*

*«Por qué se escribe»: Zambrano
i la vora de la fenditura*

*«Por qué se escribe»: Zambrano
and the edge of the rift*

*«Por qué se escribe»: Zambrano
y el borde de la hendidura*

Astratto

Partendo dall'analisi del saggio giovanile «Por qué se escribe» (1934), l'articolo intende indagare la scrittura zambraniana, mostrando come attorno ad essa gravitino e si agglutinino questioni esplicitamente percorse e ripercorse dal suo pensiero — si vedano la passività, la solitudine, il vuoto, la parola come agente creatore — e questioni meno esplicite e meno insistenti ma nondimeno interessanti e stimolanti — si vedano l'impersonale e l'identificazione come gesto agito e subito di fenditura interna/esterna al sé.

Parole chiave

Zambrano, scrittura, solitudine, parola, frammento

Resum

A partir de l'anàlisi de l'assaig juvenil «Por qué se escribe» (1934), aquest article investiga l'escriptura zambraniana, tot mostrant com al seu voltant graviten i s'aglutinen qüestions explícitament recorregudes i referides pel seu pensament —per exemple, la passivitat, la soledat, el buit, la paraula com a agent creador— i qüestions menys explícites i persistents, però també interessants i estimulants —per exemple, allò impersonal i la identificació com a gest actuat i patit de l'esquerda interna/externa al jo.

Paraules clau

Zambrano, escriptura, soledat, paraula, fragment

Abstract

Starting from the analysis of the essay «Por qué se escribe» (1934), written by the young María Zambrano, the article investigates the general scriptural practice of the philosopher, showing what gravitates and agglutinates around it: both the questions explicitly explored by her thought — like passivity, solitude, emptiness, the word as a creative agent — and the less explicit but nevertheless stimulating questions — like the role of the impersonal and identification as a gesture both acted and suffered of the internal/external rift to the self.

Keywords

Zambrano, Writing, Solitude, Word, Fragment

Resumen

A partir del análisis del ensayo juvenil «Por qué se escribe» (1934), el artículo investiga la escritura zambraniana, mostrando cómo a su alrededor gravitan y se aglutinan cuestiones explícitamente recorridas y referidas por su pensamiento —por ejemplo la pasividad, la soledad, el vacío, la palabra como agente creador— y también cuestiones menos explícitas y menos persistentes, pero no menos interesantes y estimulantes —por ejemplo, lo impersonal y la identificación como gesto actuado y sufrido de la hendidura interna/externa al yo.

Palabras clave

Zambrano, escritura, soledad, palabra, fragmento

Chi scrive — per l'atto di scrivere, per il fatto scritto — scrive sempre qualcosa della scrittura. Addirittura non scrivere, per interruzione o per mai avvenuto cominciamento, può segnalare qualcosa alla e della scrittura. Non è certo il caso, quest'ultimo, di Zambrano, la quale fu scrittrice instancabile e per la quale le necessità storiche e biografiche, che non nascono necessarie ma vengono assunte come tali, furono una riserva inesauribile d'inchiostro — quasi da una necessità (la Seconda Repubblica, la Guerra Civile, il franchismo, l'esilio) ad un'altra (scrivere, scrivere, scrivere, scrivere), e da questa a quella, da quella a questa, in un continuo rimpolparsi e spolparsi, in uno strano respirare, quell'involontario da imparare a volere senza volontà.

Il tema della scrittura abita l'opera di Zambrano secondo vari gradi di esplicitazione e di intensità, e anche secondo vari e significativi posizionamenti testuali. Se infatti molte riflessioni, spesso brevi, verranno continuamente affidate a introduzioni, prefazioni e avvertenze,¹ ciò che di più esplicito e centrale si può trovare nel suo *corpus* è un articolo tra i suoi primi — limpido e nondimeno misterioso — intitolato *Perché si scrive*, scritto nel 1934 e pubblicato nella orteghiana *Revista de Occidente*. Sono gli anni in cui la giovane filosofa cerca il punto migliore su cui operare il proprio taglio di pensiero singolare, muovendosi dentro gli enormi e influenti insegnamenti filosofici dei maestri — soprattutto il già citato Ortega, ma anche Zubiri. Non è facile, lei stessa scrive della difficoltà di seguire le loro lezioni (quelle “trasparenti” di Ortega su Kant, quelle oscure di Zubiri su Aristotele), della tentazione di lasciare quella filosofia che le sembrava troppo grande, troppo rigida e schematica, fatta solo di «assoluti impenetrabili».² Dove mettere la propria penna filosofica, e come muovere la mano? Nella *Nota* all'edizione di *Verso un sapere dell'anima*, scritta a Madrid nel 1986, la filosofa racconta di un evento che la distolse dalla rinuncia alla filosofia. In un giorno di maggio, infatti

entrò un raggio di luce attraverso una tendina nera che copriva una delle fessure dell'edificio di San Bernardo 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 che non avevo forse alcun motivo per abbandonare la filosofia. Così, come se si trattasse di un fatto naturale, quell'estate mi immersi nella lettura dell'*Etica* di Spinoza e della *Terza Enneade* di Plotino.³

La penombra toccata d'allegria descrive un modo del pensiero, ma anche un modo della sua espressione e trascrizione. Lavorare per sfumature, sempre, perché il pensiero sfumi nell'azione, il sapere nell'esperienza, la parola nel silenzio, la scrittura nel canto, e viceversa. Con allegria, ovvero con disposizione d'animo volta al fare, al dispiegarsi, all'esprimersi. Ma anche — forse preliminarmente —

1. Si veda per esempio la breve ma densa riflessione sulla scrittura come testimonianza e sul frammento nell'*Avvertenza* in Zambrano, María. *L'agonia dell'Europa*, a cura di C. Razza, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 9-10.

2. Zambrano, María. *Verso un sapere dell'anima*, a cura di R. Prezzo, tr.it. E. Nobili, Milano, Raffaello Cortina, 1996, p. 4.

3. *Ibid.*

4. Zambrano, María. *Perché si scrive*, in *Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, a cura di Francisco José Martín, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 146.

5. *Ibid.*

con una disposizione d'animo aperta al tocco, perché è doppia (e sempre raddoppiantesi) la pazienza che si chiede a chi, con qualsiasi strumento, esprime qualcosa: pazienza del/sul sé rispetto all'ispirazione affinché il sé si spiazzi, e pazienza dello strumento affinché lo strumento non si spezzi. *Perché si scrive* consegna ad una manciata di pagine delle riflessioni che — intrecciando, non senza alcune ingenuità, spigolosità e frettolose biforcazioni, la questione dello scrivere con quelle della solitudine, della volontà e vanità del sé, della passività, del mistero — vorrebbero essere assunte come scheletro di quella che si potrebbe comporre, e che di fatto si comporrà negli scritti della maturità, in *allegra-scrittura-penombra*, come un pieno di semi e segni la cui germinazione si vedrà all'opera anche negli scritti successivi. Anarchicamente, nell'analisi dell'articolo che verrà svolta nei prossimi paragrafi, gli odori e i colori e le pulsazioni della futura germinazione riprecipiteranno e perturberanno le lettere seminali del passato.

Difendere la solitudine

Nell'incipit di *Perché si scrive* si legge che scrivere «è difendere la solitudine in cui ci si trova». ⁴ Da subito la collocazione è in un effetto di paradosso: questa scrittura richiede una solitudine, un «effettivo isolamento», solo a patto che esso sia «comunicabile». ⁵ Ma è giusto dire che richiede la solitudine, come se questa solitudine potesse essere oggetto di richiesta e tema di una volontà? O non è piuttosto che lo scrivere è il luogo e il tempo in cui questa solitudine va facendosi come deposizione? La solitudine in cui ci si trova allora non servirebbe affinché si scriva, ma sarebbe già lo scrivere all'opera. Verso la comunicazione: ovvero che questo isolamento covi in sé la vocazione di darsi in pasto al molteplice e al collettivo — come se si originasse e innestasse su questo desiderio di pubblico e come se ne fosse l'esaudimento assieme esausto e inesausto (e assieme per la stessa ragione: esausto per l'impegno stremato di salvare e rinnovare il desiderio che non può esaudire del tutto; inesausto perché continuamente deve rilanciarne un resto, o registrare che qualcosa del desiderio fa sempre resto, e ricominciare). O ancora: come se questa solitudine fosse *già* pubblica e molteplice. Non è un modo di far giocare tra loro le parole, sebbene si possa affermare che ci troviamo in qualche modo all'interno di un gioco: il fatto che questa solitudine non si trovi secondo intenzione o volontà ma *ci si trovi* in essa, può voler significare che essa è quell'intimo spossessamento in cui l'estraneità è talmente radicale che potrebbe essere (e di fatto è sempre ogni volta) quella di chiunque, e che per questo a chiunque potrebbe comunicare; nulla di più aperto al pubblico di un *si* impersonale, e certamente poco di più inaccessibile (non basta infatti scrivere perché si scriva, anche se si scrive solo se un soggetto scrive). Solitudine e comunicazione si incontrano nel nodo dell'esposizione, e si annodano nel punto di reale in cui la loro contraddizione non è ancora, non è già, dialettica — il punto in cui il nodo è un taglio. Trovarsi in questo

annodamento non segnala quindi il momento di una padronanza che fonda l'io in quanto identità forte e separata; non la definizione di un individualismo o la tracciatura di una monade; non il riparo dentro cui si va alla ricerca di sé, come se il sé fosse qualcosa che si fa trovare bell'e pronto. Più di tutto, invece, il movimento errante su di un bordo tale per cui la solitudine va rilanciata concretamente da un isolamento, ma senza che questo isolamento sia totale. La mancanza di rapporto implicata dall'isolamento, cioè, se la si riesce a vivere non come chiusura ma come apertura lasciata ancora aperta, avvicina «una scoperta di rapporti»⁶ tra le cose. Chi scrive non può cioè perseguire la solitudine oltre quella soglia che gli permette di scrivere, di offrire alla lettura ovvero al rapporto, al rapporto ovvero alla comunicazione: *sono sola, e scrivo*.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

Ma se la scrittura è già questa solitudine in cui ci si trova, cosa può significare che scrivere è difenderla? Zambrano aggiunge infatti che questa «solitudine [...] non ha bisogno di essere difesa, cioè di giustificazione. Lo scrittore difende la sua solitudine, rivelando ciò che trova in essa e in essa soltanto».⁷ La difesa della scrittura passa anche per l'abbandono della giustificazione — il perché deve abbandonare sé stesso, quantomeno nella sua forma di ragione causale: si scrive perché si scriva, il perché non è una ragione ma un'azione. In meno di dieci righe iniziali, qualcosa di Zambrano sembra comporre e scomporre il testo fin dal titolo, mostrandone il funzionamento senza che il funzionamento spieghi alcunché, e senza parimenti che esso si ripieghi in una tautologia. Riesce così a mettere in luce che la scrittura può avere e ha avuto mille ragioni e giustificazioni ma il perché della scrittura non avrà la forma della giustificazione giacché ha bisogno di ricomprendere anche la sragione ingiustificabile — agita e subita — del *si*, giacché la traccia può indossare la toga ma è anche la possibilità di dismetterla. Si scrive per rivelare le scritture della scrittura, qualcuna scrive perché qualcosa si scrive: sarà in ultima analisi questo il mistero, che si trova solo nella scrittura e solo scrivendo, che menziona Zambrano? Non è facile sostenerlo, perché la filosofa non mette mai esplicitamente a tema qui l'impersonale, e perciò lo si segnalerà nella forma dell'allusione più che implicita addirittura inconscia del testo, con la consapevolezza del rischio di postulare un inconscio del testo, e della colpevolezza nell'insinuare un suo possibile contenuto. In questi anni di impegno per la Repubblica è indubbio infatti che la scrittura di Zambrano sia non tanto 'togale' ma sicuramente battagliera, che abbia dei precisi e anche personali intenti politici. Resta comunque la tracciatura di una scrittura come pazienza, attenzione estatica, creatrice di tempo, in cui si sta in ascolto — che comunque, per quanto lo sia in maniera diversa, resta politica. Una sospensione sprofondata, definita per contrarietà col parlare, anche se successivamente questa contrarietà verrà smussata e rimodulata. Il parlare qui è ancora solo la sconfitta della parola, perché nel parlare siamo incalzate da una temporalità mondana tutta esterna che ci sfugge, ci tiranneggia, è sempre avanti che tira

8. Blanchot, Maurice. *Lo spazio letterario*, con un saggio di Jean Pfeiffer e una nota di Guido Neri, tr. it. Gabriella Zanobetti, Einaudi, Torino 1975, p. 44. Si segnala che sempre nel saggio *Kafka e l'esigenza dell'opera* si tratta della relazione annaspante dello scrittore con un tempo che non lascia il respiro per il farsi dell'opera, e la conseguente ricerca di uno spazio e di un tempo che possano agevolare la scrittura – ricerca fallimentare finché si rivolge e agisce entro le coordinate di questa temporalità “mondana”, giacché non si tratterebbe «di consacrare il tempo al lavoro, di passare il proprio tempo a scrivere, ma di passare in un altro tempo in cui non c'è più lavoro, di avvicinarsi al punto dove il tempo è perduto, dove si entra nella fascinazione e nella solitudine dell'assenza di tempo» (*ivi*). Potrebbe, questa assenza di tempo, avere qualcosa a che fare con la sovratemporalità zambraniana.

9. «Ma l'espressione immediata, quella che sgorga dalla nostra spontaneità, è qualcosa di cui non assumiamo interamente la responsabilità, perché non emana dalla totalità integrale della nostra persona» (Zambrano, María. *Perché si scrive*, *op. cit.*, p. 146).

10. Balza, Isabel. *Tiempo y escritura en María Zambrano*, Donostia, Iralka, 2000, p. 173, traduzione mia.

11. Zambrano, María. *Perché si scrive*, *op. cit.*, p. 146.

12. *Ibidem*, p. 147.

13. *Ibid.*

14. Zambrano, María. *L'agonia dell'Europa*, *op. cit.*, p. 11.

e sbrindella. «Il mondo dà il tempo, ma ne dispone»,⁸ direbbe Blanchot, e ne dispone contro di noi. Subiamo un assalto da una successione d'istanti inospitale: le dita tamburellano, gli orologi sbuffano, tutto sembra ricoperto di occhi e di bocche che domandano dell'istante sempre successivo a quello del quale si sta cercando di rispondere, motivo per il quale non si potrà mai assumere del tutto la responsabilità di quanto si va dicendo.⁹ Parlare asseconda e rilancia un modo del tempo come disabitazione, come divoramento bulimico e come un trascorrere che «non lascia traccia se non quella del suo oblio».¹⁰ C'è un affanno, nel parlato, una fretta alienante di reagire alle circostanze, al mondo che interpella o non interpella. E la parola detta è inciampo scambiato per passo, l'illusione di una vittoria sul momento, subito sconfitta dal momento successivo.

Parliamo perché qualcosa ci sollecita e la sollecitazione giunge dall'esterno, da una trappola ove le circostanze ci vogliono cacciare, e la parola ce ne libera. Per mezzo della parola noi ci rendiamo liberi, liberi dal momento, dalla circostanza assediante e istantanea. Ma la parola non ci pone al riparo, né pertanto ci crea, anzi l'eccessivo uso di essa produce sempre una disgregazione; per mezzo della parola vinciamo il momento e subito dopo siamo vinti da esso, dalla successione dei momenti che vanno superando il nostro assalto senza lasciarci rispondere. È una continua vittoria che, infine, si trasforma in sconfitta.

Da questa sconfitta, intima, umana, non di un singolo uomo, ma dell'essere umano, nasce l'esigenza di scrivere. Si scrive per rifarci della sconfitta sofferta ogni volta che abbiamo parlato a lungo.¹¹

La pazienza quindi emerge anzitutto come sopportazione e sofferenza della sconfitta della parola parlata, che manca di agganciare il nome al nominato, il dire al detto, il detto al tempo, il tempo a sé. La parola mostra in questo mancare tutta la sua potenza disgregante, libera furia, parola di nessuno dalla bocca propria (e si noti bene che questo nessuno e il chiunque di sopra non sono la stessa cosa). E la pazienza torna, poi, quando la parola scritta si trattiene presso di sé proprio quando si scrive per volersene liberare, rivelando la resistenza di un passivo che è insieme suo resto e origine: «scrivere per l'intima necessità di liberarsi delle parole, di superare completamente la sconfitta sofferta, [basta] perché si attui il trattener le parole».¹² E con questo passivo tentare la riconciliazione, senza umiliarlo ovvero senza volerlo mortificare, ma piuttosto vivificandolo. Riconciliazione che è sul li mite, che è un portarsi verso il limite senza scavallamento — un calpestare indeciso la linea, forse, tra l'umano e l'inumano, ovvero tra l'umana potenza di comunicazione e l'inumana impotenza del linguaggio che pure la sostiene dal suo fondo vuoto. Strana vittoria, quindi, questa riconciliazione umana, che non implica nemmeno una nuova sconfitta ma integra in sé quella che l'ha originata, che resta nella vittoria come perturbazione, come ronzio «dopo un disastro»,¹³ o meglio dire come il ronzio del disastro, se è vero che esso «è lo strumento di rivelazione più esatto»,¹⁴ e che scrivere è sempre creare un tempo adeguato

per trascrivere una rivelazione. È così che nello scritto lo stesso passivo che prima lavorava per la disgregazione contro il soggetto parlante, lavora ora per la gloria¹⁵ sul e col soggetto scrivente. Questo lavoro è possibile in virtù di una qualità sovratemporale della scrittura, del fatto che chi scrive non si trova più in balia della successione e della dispersione degli istanti ma sta «di fronte alla totalità dei momenti, di fronte alla totalità delle circostanze, di fronte alla vita integrale». ¹⁶ Lì non c'era responsabilità possibile, perché il tempo si sfaldava nella domanda e divorava ogni tentativo di risposta del soggetto; qui invece la responsabilità è autentica e integrale, perché il soggetto è solo, agganciato a sé e alla propria azione, che è azione di comunanza e per questo trova un'efficacia. Nell'ontologia temporale di Zambrano la sovratemporalità, nel presente saggio rinvenibile sotto la formula «il seno nascosto del tempo»,¹⁷ è infatti l'attualizzazione discontinua e creativa delle molteplicità dei tempi in ciò che ne *Il sogno creatore* verrà chiamato «presente perfetto», per tramite di «un certo genere di parola». ¹⁸ Questa parola è quella riserva pletorica e geroglyphica di segni rispetto alla quale la scrittura si configura come decifrazione infinita.

Chi scrive fa esperienza di un centro, spesso eccentrico — questo centro sarà qualcosa come il buco dentro cui i tempi molteplici possono passare obliquamente e far nodo, sostare senza disperdersi. Il passivo allora inverte il tratto del proprio segno. Chi scrive deve avere cura, assieme a questo passivo, di quanto resta sempre inappropiabile, che il parlare opacizza a furia di scissioni mentre lo scrivere deve far trasparente a furia di consistenze: il silenzio e il vuoto, il segreto e l'occulto. Tutto ciò che, propriamente, non può esser detto.

Che cosa vuol dire lo scrittore e perché vuole dirlo? Perché e per chi? Vuol dire il segreto; quel che non si può dire a voce perché è troppo vero; le grandi verità non le si suole dire parlando. La verità di quel che accade nel seno nascosto del tempo, è il silenzio delle vite, che non si può dire. «Ci sono cose che non si possono dire», ed è indubitabile. Ma è ciò che non si può dire che bisogna scrivere. ¹⁹

Cos'è questo segreto? Esso «si rivela allo scrittore mentre lo scrive»;²⁰ ha un carattere processuale, in divenire: si va scoprendo indefinitamente, dall'aria alla linea.²¹ La trascrizione ha una sua parte nel produrre in atto un segreto non ipostatizzato — lo riceve, certo, eppure anche lo inventa. Lo riceve perché ogni segreto non può che avere carattere di dono e di estraneità (anche il segreto che è nostro, è segreto in virtù di qualcosa d'estraneo a tal punto che dice la verità su di noi, lontano tanto da essere la nostra intimità: la sua gravità è pari alla sua vertigine); lo inventa, perché qualcosa nel modo della trascrizione — un modo tra infiniti possibili — porta la traccia del possibile che incarna e dei possibili che manca d'incarnare. C'è qualcosa, in esso, come una contingenza necessaria tale per cui il segreto poteva esser trascritto altrimenti, e assieme non poteva. La trascrizione del segreto è quindi azione che produce la passione

15. È proprio Zambrano a parlare di gloria, che qui non è la fama come coronamento narcisistico di chi scrive ma — seguendo la parola fino alla radice indoeuropea *klu* — la capacità ad un tempo di *udire* il segreto da svelare e di *farsi udire* dal pubblico che riceve l'opera. Non quindi gloria individuale e verticale ma gloria «di tutti; si manifesta nella comunanza spirituale dello scrittore con il suo pubblico e la trascende» (Zambrano, *María. Perché si scrive*, op. cit., p.152).

16. *Ibid.*

17. *Ibidem*, p. 148.

18. Zambrano, *María. Il sogno creatore*, a cura di C. Marseguerra, tr. V. Martinetto, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 87.

19. Zambrano, *María. Perché si scrive*, op. cit., p. 148.

20. *Ibid.*

21. «Nella sua solitudine allo scrittore si rivela il segreto, non del tutto, ma in un divenire progressivo. Va scoprendo il segreto nell'aria e ha bisogno di venir fissando la sua linea per finire, in conclusione, coll'abbracciare la totalità della sua figura...» (*ibid.*).

22. *Ibidem*, p. 150.

23. *Ibidem*, p. 149.

della rivelazione per accorgersi che essa ne è il prodotto. E così anche questo segreto, che chiede per sé d'esser trascritto, di darsi in qualche modo alla sua confidenza, ha una passione che è quella della rivelazione. Cosa ne è di un segreto rivelato? Zambrano dice: ne è la verità. La verità è il segreto reso pubblico, che scalza la menzogna — cosa, infatti, della menzogna ha da rimanere un segreto se non la sua unica verità, il fatto d'esser menzogna? Cosa la sostiene se non la possibilità di svelamento di questo suo segreto? Ma non bisogna immaginare in questo vero il totale rivelato, il pieno della luce. La verità salva la segretezza di questo segreto proprio, qualcosa rimane all'oscuro di questa luce senza essere menzogna. Di qui il fatto che si deve avere — innanzi ad essa — fede, che rivelare è atto di fede: «atto di fede lo scrivere, e come ogni fede, di fedeltà».²² Se quest'ultima traduce l'attenzione e la precisione nel trascrivere un dettato aereo che va scoprendosi/inventandosi (nel verso di mettersi in luce attraverso la messa in forma scritturale), la fede è fede nel punto che di questa luce resta scuro, fede nel salto discontinuo che implica la trascrizione quand'anche lineare: ancora origine e resto di fiamma. La fede infatti ci viene richiesta innanzi a qualcosa che non ci sta sciorinato integralmente davanti agli occhi, in una positiva intellegibilità. Sorge invece nel singhiozzo, nel balbettio dell'intelligibile, nello scompiglio della volontà — dove essi, si direbbe, fanno difetto. Sorge perché del difetto si faccia pregio.

Questo non-tutto dell'intellegibilità investe anche gli effetti della verità, che non sono mai prevedibili (sull'asse del futuro), né totalmente mappabili (sull'asse del presente e del passato). Il *proprium* della verità, infatti, è quello di produrre effetti, e tale sarà anche il «primo significato» dello scritto: «produrre un effetto, [...] fare che qualcuno si metta al corrente di qualcosa».²³ La scrittura ha da farsi scritto, nel senso di libro — il discorso che si faceva sulla pubblicità impone che la scrittura in una certa misura si interrompa e si licenzi in una creazione/concrezione stabile, che possa passare di mano in mano, di occhio in occhio; impone che si dia vita, ad un certo punto, al libro. Questo con la consapevolezza del suo carattere inconcluso, certo — con la consapevolezza che qualcosa in esso rimane inquieto e allo stato magmatico. Nondimeno: lo scritto, nella forma del libro, è inscindibile per Zambrano dal processo di scrittura, e si noti che non basta scrivere perché si dia un libro. Serve la lettrice, il lettore. Il libro è quindi un effetto della scrittura, che — se autenticamente libro — sarà effetto di una lettura e avrà effetti sulla realtà. Zambrano parla di questo con due immagini potenti, in cui si avverte tutta la carica politica che abita il lessico della filosofa in questo periodo:

Ogni libro deve avere qualcosa della bomba, dell'avvenimento che attuandosi minaccia e mette in risalto, benché solo colla sua vibrazione, la falsità. Come chi lancia una bomba, lo scrittore scaglia fuori di sé, dal suo mondo e, pertanto, dal suo ambiente controllabile, il segreto trovato. Non sa l'effetto che sta per determinare, che sta

per scaturire dalla sua rivelazione, né può dominarlo colla sua volontà. Perciò è un atto di fede, come collocare una bomba o appiccar fuoco a una città; è un atto di fede, come lanciarsi su qualcosa la cui traiettoria non è da noi controllabile.²⁴

La bomba, l'incendio, sono attinte da una semantica della guerriglia, incontestabile traccia del momento in cui questo saggio viene scritto, facendo di esso un saggio ben piantato nella propria storicità nonché uno strumento di militanza. Poco sopra si richiama anche la spada,²⁵ a dimostrazione che la forma che ne guida il forgiare (e quindi lo scrivere) non deve mai essere dimentica dello scopo dello strumento che forgia (lo scritto), la cui bellezza formale (e retorica) non deve sovrastare il fatto che esso è per la battaglia. Eppure, c'è dell'altro. Il segno che già in questo momento iniziano a muoversi i primi ingranaggi di quella che potrebbe definirsi macchina poetica antidialettica: la bomba, l'incendio, tengono infatti assieme nella loro figura ordine e disordine, volontà e fede, unità e frammento. C'è bisogno, tanto per la combustione quanto per l'esplosione, di un certo equilibrio chimico che si rompe, poi, tramite l'innescio. Come se avesse occhi d'ossigeno, chi legge — e le pagine tutte gonfie di polveri e scintille. La ricerca solitaria di un centro stabile, duraturo, da cui le parole possano uscire quasi come per precipitazione alchemica, si risolve nel boato, nella vibrazione, nel calore — ma come? Si torna alla disgregazione che gravava il parlato, che dal parlato si abbatteva sul parlante? Ma qui, il movimento disgregante, non è in pura perdita come lì — c'è, qui, il guadagno della creazione. L'onda che minaccia col niente all'opera, libera intanto un'energia che riconfigura gli spazi interiori ed esteriori, sospendendo i tempi. Il centro esplose, incendia, ma lo fa spalanandosi in frammenti: il frammento è precisamente il guadagno generativo di questa disgregazione.

La questione del frammento torna nell'opera zambraniana a più riprese, ma — meglio — è più che una questione, è metodo ambiguo e ambiguo sistema (se mai si potesse parlare di un “sistema zambraniano”) dell'opera zambraniana stessa. Due tra i saggi più significativi della filosofa se lo portano addirittura nel titolo: *Diotima (frammenti)*, in cui viene data voce al silenzio della sapiente greca in un gioco scritturale e teoretico di attività e passività, e *La metafora del cuore (frammento)*, in cui è condensata la strategia metaforica della filosofia zambraniana. Frammentati sono i tempi e i dati di realtà; frammentato l'umano e il suo desiderio. La filosofia occidentale «più sistematica e pura», da parte sua, nella sua progressiva eliminazione della vita dalle proprie considerazioni e dai propri discorsi, non poteva che eliminare dal proprio canone proprio quei saperi frammentari che cercavano di dire e scrivere altrimenti, con altri tipi di ragione, l'esperienza. Questi approdano a una verità non universale e oggettiva, ma operante e trasformativa che non avrà «la forma enunciativa, non sarà mai dichiarazione completa; sarà insinuazione».²⁶ Questo fa sì che si sprigioni quella potenza

24. *Ibid.*

25. «È nobile la spada perché è stata fatta per il combattimento, e la sua nobiltà cresce se la mano d'opera l'ha modellata con maestria, senza che questa bellezza di forma scaldi il primo significato: di essere stata foggata per la lotta» (*ibid.*).

26. Zambrano, María. *Verso un sapere dell'anima*, op. cit., p. 67.

27. Mortari, Luigina. *Un metodo a-metodico. La pratica della ricerca di Maria Zambrano*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 5-6.

che interpella chi legge, ancor prima che egli realmente legga, facendo esperienza di una testualità performativa, in cui i frammenti reagiscono con la singolarità con cui entrano in contatto, concatenandosi di conseguenza:

è un sapere per così dire frammentario, che mette in fila — una fila che però manca di qualsiasi ordine predefinito — semi di pensiero che aspettano di essere coltivati. Questi semi di pensiero mancano di un ordine perché non pretendono di indicare un cammino sicuro — si cadrebbe allora in un errore analogo a quello dei discorsi sistematici —, ma si offrono come strumenti da ripensare a partire dalla propria esperienza. Il sapere da cercare non è, dunque, quello architettonicamente strutturato in argomentazioni stringenti, ma quello che ha l'aspetto di un pensiero frammentato, disordinato; di un disordine, però, vitale, perché mette in movimento il pensiero dell'altro/a.²⁷

Certamente il frammento insinua anche l'intero, rispetto a cui il pensiero zambranoiano oscilla tra tentativo di recupero e tentativo di invenzione: tenta, insomma, il riscatto, che tiene assieme le due posture in una mistura melanconica e creativa. Se la scrittura sistematica e architettonica va verso l'intero come verso una unità assoluta in un movimento argomentativo accumulativo ed estensivo, che esclude il frammento, la scrittura esplosiva/incendiaria cerca in un movimento esplorativo l'unificazione mantenendo i plurali, moltiplicando i frammenti come possibilità intensive, così da permettere sempre nuove composizioni ed integrazioni.

Ancora una volta, in *Perché si scrive*, tutto questo lavora nel rovescio, l'esplicitazione non c'è, il frammento è alluso nelle figure più che affermato nel dritto del testo, similmente al modo in cui il frammento allude a più che affermare la sua unità.

Fendere il sé

In apertura del paragrafo precedente si affermava che la solitudine di chi scrive non è un agente di identificazione narcisistica o di trinceramento monadico. Si tornerà qui a quel principio, per rincarlo ed affermare che la solitudine di chi scrive è piuttosto un agente di dis-identificazione singolare.

Si è scelto di rendere questa agentività della solitudine col verbo all'infinito 'fendere', per richiamare ad un tempo il suo significato agrario di aprire solchi nel terreno e quello figurato di attraversare, passare nel mezzo. Col primo s'intende sottolinearne il carattere generativo per mezzo dell'aprir vuoti; col secondo il suo carattere di transito e trasformazione. Fendere è usare la penna su di sé come un aratro inchiostriante, che apre spazi di percorrenza interiori-esteriori, per scavare fuori le proprie vanità e vacuità, le quali interferiscono nel processo di scrittura/trascrizione opacizzandolo, minando la fedeltà al vero:

lo scrittore non deve esibire se stesso, benché da sé tragga quello che scrive. Trarre qualcosa da sé è tutto il contrario dell'esibire se stesso. E se il trarre da sé con polso sicuro la fedele immagine dona trasparenza alla verità dello scritto, il porre con vuota incoscienza le proprie passioni davanti alla verità, l'appanna e l'oscura. [...] La verità ha bisogno di un gran vuoto, di un silenzio in cui possa prendere dimora, senza che nessun'altra presenza si mescoli colla sua, falsandola. Chi scrive, mentre fa ciò, ha bisogno di far tacere le sue passioni e, soprattutto, la sua vanità. La vanità è una gonfiatura di qualcosa che non è riuscita a essere e si gonfia per ricoprire il suo vuoto interiore.²⁸

Anzitutto è doveroso fare una precisazione senza la quale si rischia di fraintendere il brano: quando Zambrano dice che chi scrive ha da far tacere le passioni, non parla di censurare, ma di fare in esse una certa misura. Questo implica un disciplinare, certo, ma non secondo normatività esterne. Il silenzio delle passioni, cioè, non è un mettere a tacere, e non tace: parla, però, meno dell'io in quanto egoico e più dell'io in quanto cosmico. Cerca nella passione la propria misura esatta, e quando smette di cercarla, e allora la trova, questa si rivela poi magnificamente sempre già impropria, risuonante ad altro da sé.

Zambrano separa poi due movimenti: uno di approfondimento per cui si trae da sé il vero facendo trasparenza, uno di rigonfiamento per cui si espone la menzogna del sé simulando spessore. E separa, si direbbe, due tipi di vuoto: un vuoto della verità e un vuoto della vanità; il primo è vuoto sull'io, come discontinuità pausale; il secondo è vuoto dell'io, come ingombro continuo. Bucare la gonfiatura, fenderla: fare un vuoto generativo su un vuoto sterile, questo è il compito di chi scrive. Balza — nella lettura di questo stesso brano del saggio — connette il vuoto alla questione della temporalità, asserendo che il silenzio è «una sorta di “atemporalità” praticata sulla successione», e che «tutto il tempo della scrittura [...] costituisce un “vuoto”, in virtù del fatto che si presenta come unità separata del trascorrere proprio del tempo successivo».²⁹ Quello che qui si vuole suggerire è che la stessa cosa avvenga a livello della soggettività: il soggetto che scrive e trascrive la verità non è l'io quotidiano, che si muove (o non si muove) sul tempo successivo, ma anzi un dis-io praticato e precipitato sull'io, separazione praticata al suo cuore. Ecco perché la verità che va scoprendo si mostra a chi la scrive non in quanto individuo particolare ma in quanto — scrive Zambrano — «individuo dello stesso genere di coloro che debbono conoscerla», in quanto non-proprio-io, «che conosce a seconda che scrive e scrive già per comunicare il segreto taciuto agli altri».³⁰ Già altro e indeterminato, solo e pubblico, immerso in un silenzio che non smette di parlare e in un segreto che principia svelandosi, chi scrive vede sostituire blanchottianamente l'Egli all'io, e mostra possibilità e impossibilità di questa sostituzione. A tal proposito, è interessante notare come questa sostituzione grammaticale ed esistenziale sia proprio ciò che accade in *Delirio e destino*, dove la scelta della terza persona per una narrazione

28. Zambrano, María. *Perché si scrive*, op. cit., p. 150.

29. Balza, Isabel. *Tiempo y escritura en María Zambrano*, op. cit., pp. 161-162, traduzione mia.

30. Zambrano, María. *Perché si scrive*, op. cit., p. 152.

31. Nel presente articolo si è scelto invece di problematizzare la restituzione spontanea del neutro col maschile, preferendo, quando non si cita direttamente il testo zambrano, usare delle perifrasi più inclusive e – fedele all’incarnazione e al genere in cui attualmente si riconosce chi scrive – il femminile.

32. Zambrano, María. «Prólogo» a *Obras reunidas*, Madrid, Aguilar, 1971, p. 10, traduzione mia.

autobiografica e confessionale che dovrebbe essere in prima fa dell’enunciazione un che di ambiguo, confondendo effetto oggettivante e soggettivante, incarnazione neutra e spoliamento egoico.

Allo stesso tempo, però, il soggetto non scompare in quanto singolarità e responsabilità, non diventa universale — questo avrebbe generato per Zambrano una violenza non accettabile; esso resta incorporato, incarnato, sebbene questa incarnazione sia ad alture abissali, tali per cui Zambrano non vive come marcata neppure la differenza sessuale. Ecco perché in questo saggio si parla di “escritor”,³¹ così come la filosofa si riferisce a sé stessa come “autor”, sostenendo in un prologo scritto quasi quarant’anni dopo, che dir questo era per lei «cosa del tutto spontanea, perché questo autore mi appare neutro e non maschile. Neutro al di là e non al di qua della differenziazione tra uomo e donna, giacché si tratta di pensiero. E al pensare si obliano le differenze, queste e alcune altre».³² Eppure, a certi altri pensare, queste e altre differenze si moltiplicano; si tratta di fare la mano e la penna appropriate a trascrivere sia l’oblio che la proliferazione, la loro inappropriabilità, con le giuste figure.



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>).

Jordi Morell. *Assaig visual de les aigües de la llacuna* #8, 2022

