



Sinfonia e confessione. Forme letterarie e pitagorismo in José Vasconcelos e María Zambrano

di Lorena Grigoletto

“Definire è salvare e condannare” (Zambrano 2008: 70), afferma Zambrano ne *L'uomo e il divino*, e ciò è particolarmente vero da un punto di vista storico. Vi sono delle realtà, che definiremmo “vinte” o “sacrificate”, che non entrano a far parte della storia, ma rappresentano una traccia di qualcosa di umano “che è stato vinto e che poi ha vinto il passare del tempo”; come delle “rovine” dove la vita vegetale, l’edera che vi cresce sopra, significa la vittoria del fallimento, “un delirio della vita che nasce dalla morte” (Zambrano 2008: 230-231).

Storia di salvazioni e condanne che è anche la storia della filosofia, dove il problema del definire è radicale: “non si potrà vivere allo stesso modo se la realtà viene definita in modi diversi. E ancor più, se entra a far parte del territorio del definibile o se rimane a vagare alle sue porte, come anima in pena” (Zambrano 2008: 70). Il problema della definizione rappresenta la nascita stessa della filosofia occidentale, e impone alla storia del pensiero una direzione ben precisa che va verso il rigore della dialettica, dell’analisi, fino al trionfo del razionalismo e dei processi di tecnicizzazione e matematizzazione del mondo, che sembrerebbero voler ridurre la filosofia, una volta *ancilla teologiae*, a semplice vassalla della scienza.



È contro il carattere meramente concettuale, definitorio, razionalistico cui si vorrebbe costringere il pensiero occidentale che si muovono le critiche di due importanti pensatori del Novecento dell'area iberica e iberoamericana: il messicano José Vasconcelos e la spagnola María Zambrano. Se conoscenza è sinonimo di possessione, oggettivazione nei limiti del concetto, occorre operare una riconciliazione tra ragione e sentimento. È l'antica scuola pitagorica a rappresentare per entrambi un riferimento privilegiato, paradossalmente proprio quella scuola che ha sancito la nascita della ricerca scientifico-matematica in Occidente; quasi a voler sanare la frattura lì dove si è venuta a creare, in quel primo drammatico dualismo che il problema del numero come principio, in qualche modo, poneva in essere.

Quest'apparente incongruenza, tuttavia, si spiega se teniamo presente l'importante distinzione che vi è tra la matematizzazione dei pitagorici, per cui appunto il numero costituiva il principio di tutte le cose, e la matematizzazione dei moderni. Per i pitagorici, infatti, vi era un'immediata consonanza, un'omologia tra matematica e natura, tra *logos* e *physis*, possibile attraverso l'anima, che escludeva l'astrazione successiva. La loro ricerca in campo matematico, musicale, spirituale, era tutta rivolta alla comprensione di quel rapporto (accordo) tra anima e cosmo che si dà attraverso i concetti di ritmo e armonia. Erede di tradizioni eterogenee (orfismo, misteri egizi, eleusini, cretesi), il pitagorismo rielaborò con spirito nuovo questo enorme bagaglio culturale dando vita a un'esperienza fondamentale per la nascita della filosofia occidentale e, tuttavia, restando in un territorio di confine tra la tradizione sapienziale e quella puramente filosofica.

L'interpretazione etico-estetica e a tratti mistica della Scuola italica in Vasconcelos come in Zambrano, definitisi espressamente pitagorici o orfico-pitagorici, va nella direzione di una riabilitazione della tipologia di pensiero in cui vita e ragione non sono separati, in cui vita attiva e speculativa sono complementari. L'obiettivo è quello di riscattare il pitagorismo come antidoto alla sterilità del razionalismo.

Il filosofo messicano gli dedicò la sua prima opera *Pitágoras. Una teoría del ritmo* nella quale, prendendo le distanze dal positivismo imperante, riaffermava quel tipo di conoscenza contro l'egemonica tendenza all'astrazione, sottolineando come il profondo impegno politico della scuola fosse assolutamente complementare all'esercizio teoretico. Ma i concetti di ritmo e armonia attraversarono tutta la sua produzione, dalle riflessioni sull'arte e la letteratura a quelle filosofiche fino a riversarsi, un po' astrattamente e utopisticamente, nella celebre tesi di una quinta razza, la "raza cósmica", che realizzerebbe l'ideale di una comunità umana in uno slancio estetico-mistico.

Anche nell'introduzione a *Historia del pensamiento filosófico* (Vasconcelos 1961: 93) Vasconcelos mostra chiaramente le proprie posizioni in merito: esistono tre fondamentali modalità del pensare filosofico, poesia, ragione e religione, forme ricorrenti che non si sviluppano secondo un ordine di causalità storica o gerarchica, ma che si alternano e combinano fra loro secondo il carattere e le necessità dell'individuo e delle epoche. Tuttavia, è possibile osservare una certa andatura: se la poesia si dà sin dal principio, sin dagli albori del pensiero abbracciandolo totalmente, e suggerisce in quei primi inni la lenta gestazione delle future orazioni dei sacerdoti, la filosofia nella



sua forma occidentale si dà come mera eventualità, e a volte non si dà affatto. La distinzione tra poeta, filosofo e mistico lo rivela: il poeta non passa per la prova del dubbio o del discorso come il filosofo e, da "irresponsabile"¹ qual è, viene condotto dalla propria immaginazione attraverso i paesaggi dell'analogia e della metafora. Il filosofo, invece, con la sua responsabilità, con il suo estenuante esercizio razionale, soccomberebbe se non gli venisse in soccorso l'istinto del mistico a segnalargli le finalità più profonde del pensiero. D'altra parte, per Vasconcelos il filosofo non è che un "poeta sabio" o un "poeta con sistema" e, difatti, la sua proposta filosofica ha un forte carattere rivelativo, quello di un "pensamiento que, aunque asentado en el razonamiento lógico, se eleva a las alturas de la visión religiosa y penetra en los senderos musicales del conocimiento poético" (Vasconcelos 1958: 699).

In tal senso, emerge uno schema ben preciso che dalla poesia porta alla mistica e che chiarisce il significato e le intenzioni della sua lettura del pitagorismo. Al pensatore messicano non interessa la filosofia in senso stretto, bensì il riscatto di un'originaria dimensione poetico-mistica avvalorata e caricata del senso della riscoperta, ovvero reinterpretata alla luce delle conquiste scientifiche e degli errori dell'Occidente.

Nel *Monismo estético* Vasconcelos, riprendendo alcuni passi del primo testo su Pitagora, lo esplicita: la sua lettura del pitagorismo non vuole essere fedele, ma presentarsi come un tentativo di conversione di quelle intuizioni originarie in un'estetica moderna capace di 'redimere' l'ordine newtoniano della causalità. Il monismo di cui parla non è proprio dell'universo fisico ma è possibile solo nella realizzazione del "miracolo" estetico.

Al di là di tali conclusioni, come non riconoscere una vicinanza a Zambrano che insisteva esattamente sulla nascita della filosofia da una lacerazione dell'orizzonte poetico, strappo violento e fuga dall'ambigua caverna delle ombre... quelle della poesia. Separazione decisiva che, nella prospettiva vasconceliana, seppur in altri termini, segna la specificità della filosofia dal 'pensiero filosofico', inteso come bacino più ampio in cui si intrecciano poesia e religione e che occorre riscattare.

Evidentemente, una tale dichiarazione d'intenti non può prescindere dalle preoccupazioni in merito alle forme d'espressione del pensiero, così come della filosofia in senso stretto. Al filosofo, sorta di mediatore tra il poeta e il veggente spesso ridotto a funzionario di un formalismo ridondante – a meno che non si tratti di 'mistici' come Platone, Plotino, Sant'Agostino o Bergson, solo per citare alcuni dei suoi riferimenti – manca il senso della musica, sostiene Vasconcelos. In tal senso, il pitagorismo – cui rimarrà sempre fedele, come specifica nel Prologo dell'*Estética*

¹ Sull'irresponsabilità del poeta ha particolarmente insistito Zambrano che, in *Filosofia e poesia*, riprendendo la celebre condanna platonica emanata nei confronti della poesia in nome della morale, analizza l'impossibilità per la poesia di appartenere al *logos* filosofico e di aderire a quella verità escludente che la ragione prospetta: in questo senso, non esistono poeti scettici. La relazione che filosofo e poeta intrattengono con la parola è antitetica: se il primo vuole diventare padrone della parola, il secondo, in quanto ispirato, non decide, non sa precisamente quel che dice, ma assiste al farsi della parola in lui, per questo è irresponsabile (Zambrano 2010: 62). Anche Vasconcelos sembra suggerire la stessa dicotomia tra responsabilità del filosofo e irresponsabilità del poeta, quest'ultimo, diversamente dal primo, non costretto all'esercizio metodico del dubbio e della definizione.



(Vasconcelos 1961: 826) – sebbene sia ancora troppo legato a una prospettiva materialistico-scientifica, rappresenta un primo passo verso una filosofia estetica. “Pitágoras – scrive – es el primer antecesor de la familia mística, extraña y dispersa, de los filósofos, músicos, poetas, más bien dicho, de los filósofos estetas” (Vasconcelos 1919: 9).

Zambrano, dal canto suo, fa del confine tra sapienza e filosofia l’oggetto privilegiato della sua ricerca e individua nel pitagorismo quelle ragioni che la filosofia, e per primo Aristotele, non ha voluto o potuto, conservare. Infatti, la condanna dei “cosiddetti pitagorici”, come li chiama in modo spregiativo lo Stagirita, delimita una volta per tutte il terreno della filosofia. D’altra parte, si chiede Zambrano nella sua opera più sistematica *L’uomo e il divino*: “è stata mai possibile la costituzione di una filosofia a partire dal pitagorismo?” (Zambrano 2008: 83). Ma la domanda potrebbe essere riformulata in questi termini: è stata mai possibile una filosofia a partire dalla fedeltà a ciò che è radicalmente altro, ossia a ciò che non può essere definito concettualmente, ciò che è impossibile oggettivare? E la risposta di Zambrano sembra essere negativa:

Quella del pitagorismo è un’incapacità o impossibilità radicale di dar origine alla filosofia. Dal punto di vista della filosofia, il pitagorismo era “l’altro” – quando proprio i pitagorici avevano scoperto l’Uno. E la filosofia, dal punto di vista del pitagorismo, era la decadenza di una più alta, celeste e universale saggezza, come se la filosofia avesse conseguito la sua vittoria grazie a una limitazione, a un miglior adattamento all’ambito terrestre; risultato di un provincialismo terrestre. La decisione dell’uomo che, per ottenere una “vita migliore”, un equilibrio vitale, rinuncia a essere l’abitante dell’Universo degli astri, alla sua anima interplanetaria, a vivere rivolto verso gli astri sentendosi innanzitutto animale celeste, per diventare abitante della Terra. La costituzione della filosofia operata da Aristotele dovette rappresentare per Pitagora un’azione più che un pensiero. Dal punto di vista del pitagorismo, la filosofia appare come il primo “pragmatismo”. (Zambrano 2008: 83)

E questo carattere prepotentemente attivo, volontaristico della filosofia è ciò che sfocerà negli assolutismi e poi, quasi inevitabilmente, nei totalitarismi.

Tuttavia, la filosofa andalusa, con il suo progetto di una Ragione poetica (poietica, creativa), fondata sui concetti, o movimenti, della “disnascita”, del delirio, dell’esilio come esperienze liminari, offre un metodo analogo a un talento musicale attraverso il quale il sapiente percepisce la sua armonia interiore e, per mezzo di questa, l’armonia del mondo.

In quest’ottica, è chiaro che il linguaggio e il metodo della filosofia sono minati alla base. Il suo carattere sistematico è il grande obiettivo critico tanto di Vasconcelos quanto di Zambrano che tentano di approdare o riscattare forme espressive che tengano fede al carattere ‘musicale’ del loro pensiero.



Il filosofo messicano, infatti, nella raccolta di saggi del 1921, *Monismo estético*, parla di "Sinfonía como forma literaria" (Vasconcelos 1961: 20) con la quale si propone di esprimere in parola la complessità del reale e il suo ritmo misterioso e divino, e che dovrebbe porre rimedio tanto al carattere astratto e concettuale del trattato quanto all'imprecisione e alla mediocrità del saggio. Contro le rigidità formali, che giudica sterili, Vasconcelos opta per il superamento della distinzione tra i generi letterari e per la loro fusione in una nuova forma, quella "sinfonica", a imitazione della musica e costruita non già con la logica del sillogismo, ma con la logica musicale, cioè d'accordo con la legge estetica.

Vasconcelos comincia ad elaborare le proprie intuizioni estetiche ispirato dagli studi dell'amico Alfonso Reyes, che in una conferenza del 1910 parlava del lirismo di Góngora come capace di liberare l'anima dalle procedure del ragionamento fondendo immagini e ritmi in qualcosa di trascendente e che in *Cuestiones estéticas* (1911) rifletteva sulle tesi di Benedetto Croce e Mallarmé. Ne parla per la prima volta in una lettera del 12 gennaio 1916 proprio ad Alfonso Reyes che gli risponde con un certo disappunto giudicando le sue posizioni né più né meno che una rielaborazione delle tesi di Mallarmé sulla confusione delle arti. Eppure, l'idea di fondo dell'arte come combinazione di elementi eterogenei coordinati in forma non concettuale bensì armonica ed estetica, avvicina maggiormente le tesi di Vasconcelos, non tanto a Mallarmé, quanto a quelle di T. S. Eliot sulla bellezza, espresse dieci anni più tardi nei suoi Quartetti.

La riflessione di Reyes verteva sulla possibilità di scrivere prescindendo dai riferimenti del passato e dalle sue arbitrarie delimitazioni. Criticava, dunque, quella letteratura "formalista" che, scimmiettando la filosofia e le sue scoperte, vorrebbe realizzare il concetto teorico di bellezza a discapito di un'autentica proposta espressiva. E Vasconcelos, nonostante le intenzioni manifestate nel saggio sulla Sinfonia, subordinerà sempre l'autenticità della scrittura alla sovranità dell'idea, rientrando perfettamente nell'obiettivo critico di Reyes.

Il saggio sulla sinfonia, anzi, nasce esattamente da preoccupazioni legate all'esercizio filosofico, e dunque ad esso subordinate. Secondo Vasconcelos, la letteratura contemporanea ha bisogno di risolvere il problema della forma, ma la forma cui si riferisce è quella espressiva non stabilita una volta per tutte – pena l'impulso creativo – del 'pensiero filosofico' che non coincide, lo ricordiamo, con la filosofia.

Per poter affrontare tale questione parte dalla considerazione che il linguaggio compia anzitutto una funzione estetica, come il suono per il musicista o il marmo per lo scultore, e che solo nella sua forma espressiva, e non dimostrativa, rifletta gli impulsi più profondi dell'io. L'espressione scritta avrebbe obbedito nel tempo agli imperativi di razionalità propri del discorso o della combinazione di vari discorsi dando vita al trattato, forma filosofica "sintética y acabada" (Vasconcelos 1961: 22) destinata a introdurre ordine e coerenza nel discorso umano per realizzare ambizioni epistemologiche e dogmatiche neutralizzando in tal modo l'istanza creativa, che non è sinonimo di arbitrarietà o di gusto personale.



Ripercorrendo in un certo senso la storia della letteratura, Vasconcelos precisa che, se da un punto di vista concettuale e dialettico si registra un progresso, da un punto di vista estetico, cioè dello 'stile' letterario, si assiste invece a un processo di decadenza. Ciò che avviene, nello specifico, è un passaggio dall'ispirazione all'oggettivazione, ossia alla costrizione di un'estetica polisemantica nelle griglie del concetto; dall'espressione libera e meravigliata dell'individualità a un universalismo spoglio e asettico. Si è compiuta una deviazione estetica, una diminuzione della capacità emozionale, una dissociazione e contrapposizione tra espressione e dimostrazione, ossia tra quello che definisce un percorso estetico-pitagorico (Vasconcelos 1961: 19) guidato dal senso orientativo dell'udito e dall'intuizione creatrice, che denomina sulla scia delle riflessioni di Reyes "impulso lirico del compositore" (Vasconcelos 1961: 26), e quello razionale-dialettico forgiato dal carattere normativo della forma e dal senso della vista. La letteratura, quindi, si presenterebbe come l'alternarsi dell'una o dell'altra tendenza, quella creativa o dialettico-dimostrativa, come storia del contrasto tra intuizione e forma che, al rappresentarla, la contiene e delimita. L'importanza crescente del senso della vista avrebbe giocato un ruolo decisivo all'interno di questo percorso producendo una cristallizzazione della bellezza in una geometria priva di slancio divino. Nell'udito, invece, risiede una facoltà di orientamento ritmico indispensabile per apprezzare la bellezza delle immagini puramente visuali che, in tal modo, non si risolvono in mere e definitive "rappresentazioni" ma si rivelano nella vibrazione consonante del mistico.

In questa prospettiva, i generi letterari si sviluppano in modo spontaneo, non sono il frutto dell'elaborazione dei critici ma seguono l'andamento storico del pensiero che da un originario *pathos* estetico espresso nel canto delle prime età – come sintesi di letteratura e musica ma ancora ingenuo, primitivo – si biforca tra uno sviluppo logico e uno estetico. Quest'ultimo, più sommerso, riappare grazie alla musica in epoca moderna consentendo in pieno razionalismo la riscoperta del "mistero del giudizio estetico", del senso di un ritmo "atéllico" e "desinteresado" (Vasconcelos 1961: 31) come dono fondamentale del mistico e riscoperta di un antico "misticismo uditivo".

È in base a tale distinzione che il pensatore messicano abbozza una storia dei generi letterari. Se il binario estetico si mostra chiaramente nella tragedia, nella lirica e nella musica moderna, quello dialettico si svilupperà nel dramma, nel dialogo, nel discorso, nel trattato e, per ultimo, nel saggio. Dal dramma infatti – dove le gesta epiche e meravigliose di un'umanità primordiale si traducono in azioni individuali, nelle espressioni passionali dei suoi stessi personaggi che moltiplicano e riducono la lingua ancora eroica dell'autore dell'epopea – si passa al dialogo e al discorso, dove l'ispirato tace per lasciar parlare il dialettico, dove la coscienza si amplia ed esplora l'universo per convertirlo in precisa scienza logica, per riorganizzarlo in norme e, in questo viaggio verso l'esterno, allontanarsi da sé, dal senso intimo e misterioso delle cose. Nel discorso, poi, che corrisponde a un periodo combattivo di quelle idee precedentemente formatesi, viene meno l'istanza creativa e l'espressione è subordinata alla persuasione. Infine, dal discorso ha origine il trattato, che risponde a esigenze teoretiche ben precise e subordinate alla costruzione del mondo come



sistema severo, definitivo e assoluto: “el Tratado es un santo imperio de las inteligencias, poderoso y dogmático” (Vasconcelos 1961: 23). Tuttavia, la critica al trattato, legato alle costrizioni del razionalismo, risulta contenuta rispetto a quella che il filosofo messicano rivolge alla forma saggistica, la cui espansione, a scapito degli altri generi, sembrerebbe non conoscere limiti. Quest’ultima, inferiore ma transitoria perché utile solo al particolarismo mediocre di un’epoca di crisi in cui i sistemi crollano, si occuperebbe né più né meno di esprimere opinioni, docili punti di vista, “melodie disperse”:

Bajo el nombre de ensayo se populariza un género fácil, brioso, ágil. Podrá no ser completo, y ni siquiera aspira a serlo; no observa regla, ni pretende crearlas; ofrece sus vuelos flexibles a los atrevidos, y satisface ampliamente a los incompletos, a los espíritus no absolutos que se conforman con los vislumbres de la verdad sin exigir sistemas que la contengan por entero. (Vasconcelos 1961: 23)

Ma è la tipologia del saggista a catalizzare le sue più aspre critiche: il saggista fabbrica opinioni eleganti e suggestive ma, in fondo, mediocri. È prudente, non vuole imporre il proprio giudizio, semplicemente promuove dottrine rachitiche che sostituiscono l’intuizione universale del trattatista con la pomposa sonorità verbale. Tuttavia, ad alcuni saggisti Vasconcelos sembra riconoscere una funzione più apprezzabile perché impegnati nello sviluppo delle conseguenze dei grandi sistemi e, pertanto, responsabili dell’apertura a nuovi sentieri. Ad ogni modo, si tratta di un genere dotato anche di alcuni pregi, come la sua indeterminazione formale, quella sua flessibilità e libertà che alimentano prospettive indefinite ma rinnovabili contro l’imposizione retorica del vecchio trattato; qualità che, in modo piuttosto ambizioso, la sinfonia come forma letteraria vorrebbe ereditare senza rinunciare all’universalità del suo antecedente.

Nonostante la ricostruzione storico-letteraria di Vasconcelos lasci non poche perplessità in merito alla sua coerenza e precisione, la critica del saggio esprime in maniera brillante e precoce il problema tutto novecentesco della forma espressiva del pensiero in un’epoca di profonda crisi. Crisi che, nella sua lettura, intravede una svolta grazie all’influenza della musica, l’arte più mistica di tutte, sulla letteratura.

Sono stati i musicisti, secondo Vasconcelos, o meglio il grandioso sforzo di alcuni di essi, a rendere possibile una profonda trasformazione della forma espressiva e del pensiero in generale. E, in quest’ottica, la sua analisi circa la corrispondenza tra il genere del discorso e la sonata fa da presupposto all’introduzione della Sinfonia come forma letteraria.

Se la tripartizione della sonata in esposizione/sviluppo/ripresa o, indicativamente, allegro/adagio/presto, corrisponde in un certo senso alla tripartizione del discorso, in quanto si hanno un’iniziale esposizione tematica, il suo sviluppo nel secondo movimento e una ricapitolazione finale, in musica il significato e il valore del terzo movimento differiscono sostanzialmente dalla sintesi logica del discorso perché propongono conciliazioni armoniche insperate. E se anche la sonata di Haydn domina per lungo tempo e rappresenta un’applicazione della dialettica alla musica è pur vero,



precisa il filosofo messicano, che già anticipa o prepara il terreno a quello che sarà il genio di Beethoven – vera e propria fonte di ispirazione per la riflessione vasconceliana – che condurrà la musica al compimento della propria missione.

La sinfonia in Beethoven, e in particolare la Settima, acquisisce elementi nuovi e si fa carico, secondo Vasconcelos, della nozione di destino tragicamente inteso. Nella sua struttura allegro/adagio/scherzo/allegro, infatti, riproporrebbe tutto il senso della tragedia greca senza però sottomettersi all'inevitabile né imponendosi con vittorie sacrificali, bensì sviluppando i suoi temi fino alla "gloria senza vittime" dell'allegro finale.

Nell'analisi del pensatore messicano, all'apparente rivalsa sul destino iniziale tematizzata dal primo movimento, che rappresenta la vittoria della volontà sulla necessità e che sembra già alludere alla creazione di nuove entità estetiche, segue l'adagio con il suo conflitto, il suo timore di essere stato vittima di un sogno, con la sua malinconia, la sua intimità e umiltà nata dalla consapevolezza di aver intrapreso un'avventura oltre l'umano; umiltà che lascia "lágrimas de sacrificio en las pupilas" (Vasconcelos 1961: 35). Ma poi subentra lo scherzo, la grande rivoluzione dello scherzo beethoveniano, movimento impietoso che imita l'esame di coscienza e che introduce un tempo in cui tutto è permesso, un tempo anarchico "un mar, donde la facultad crítica ejerce de vasto oleaje, que, con la multitud de las olas pequeñas, crea forma, se ensancha, y al estallar en la costa, define una sinuosa, amplia y momentánea armonía" (Vasconcelos 1961: 35). Infine, nell'allegro conclusivo riappare il tema iniziale, ma luminoso, quieto eppure glorioso; "heroicas marchas finales [...] de revivir universal" (Vasconcelos 1961: 36). Sintesi finale che, se fosse affine alle conclusioni sillogistiche, dovrebbe rappresentare il doloroso disastro della sottomissione a ciò che è sconosciuto e l'annichilimento relativamente nobile, ma suicida, nell'idea assoluta sulla scia di un costipato hegelismo. Al contrario, la sintesi sinfonica gli ricorda il principio della filosofia Veda (*tat twam asi*) "Eso eres tú" (Vasconcelos 1961: 37), perché esalta l'individuale nell'universale e non astraie ma sublima ciò che è concreto elevando i valori estetici al piano dell'eternità. Al suo posto il linguaggio, precisa Vasconcelos, nel tentativo di pronunciare la parola definitiva, totale, resterebbe confinato nei territori dell'ineffabile.

Purtroppo, lamenta il filosofo, la storia della letteratura è ferma alla musica pre-beethoveniana, eccetto che in alcuni casi esemplari. L'imitazione della musica cui è chiamato il pensiero filosofico, imitazione delle sue leggi di affinità e analogia, serve esattamente a quest'obiettivo: l'elaborazione e l'approdo a un'Estetica fondamentale, ovvero a un pensiero che non vuole essere né limitatamente empirico né razionalmente formalista, né moralmente dogmatico, bensì "totalista; ebrio de mística esencia infinita" (Vasconcelos 1961: 10).

Evidentemente, la tematizzazione della sinfonia come genere letterario, come 'stile', non si limita a un discorso sulla forma bensì, mostrando i luoghi del pensiero in cui la modalità estetico-mistica si è già realizzata, intende tracciare il profilo di un pensiero a venire che spieghi il proprio carattere redentore anche nella sua realizzazione storica. In tal modo, la categoria del tragico, di stampo esplicitamente nietzschiano, è risolta in un orizzonte escatologico di matrice cristiana.



Tre sono i principali esempi di sinfonia letteraria riportati da Vasconcelos: il Bergson di *Materia e memoria*, il Nietzsche dello *Zarathustra* e l'Ibsen del *Peer Gynt* e, in generale, tutte quelle opere che non obbediscono a precisi piani dialettici ma rispondono a orientamenti di mera affinità estetica, opere in cui le "idee chiare e distinte" cedono il passo a creazioni vigorose e i destini individuali si esprimono in forme illimitate e totali in cui l'io estetico penetra nel senso "biotico" del mondo per superarlo e approdare al divino.

In quello che potrebbe definirsi una sorta di pitagorismo dionisiaco sembra essere di fondamentale importanza il concetto di "contagio ritmico", analogo della 'simpatia', che consentirebbe e coordinerebbe il risveglio delle coscienze, realizzando la sinfonia come confluenza e consonanza della pluralità ritmica della realtà nell'universo estetico.

La sinfonia, dunque, è quel genere con cui si annuncia un rovesciamento nello spirito moderno che va dalla vista all'udito, dal filosofo al musicista come protagonista dell'Occidente su cui insisterà Zambrano e che, nella prospettiva di Vasconcelos, porterebbe a compimento l'antica intuizione pitagorica come liberazione della forma nell'armonia, "representación simultánea y concorde de todas las coexistencias" (Vasconcelos 1961: 37), sintesi prodigiosa e "gnóstica":

Filósofos de la media noche, pocos amigos del sol, han fracasado los modernos al hacer escultura, pero en cambio ¡ninguna edad sospechó sus creaciones de músicos! Sería oportuno y sumamente importante estudiar las causas y las ventajas de este moderno misticismo auditivo, de esta filosofía de músicos, que se inicia en Maine de Biran, Schopenhauer, Nietzsche e Ibsen, y coincide con el desarrollo de la música propiamente dicha. Donde los místicos antiguos veían con los ojos del espíritu, pero al fin con percepciones de movimientos y líneas, los modernos adivinan por el oído, y expresan el derrame de lo interno con los rumores de la música libre. (Vasconcelos 1961: 29)

Il genere sinfonico, contrario alla parzialità e alla dispersione di altri generi e in cui si realizzerebbe il seme della grande intuizione pitagorica, è la forma di una nuova metafisica estetica intrisa di misticismo dove la componente fonetica del linguaggio, la sua corposità estetica, vorrebbe esprimersi direttamente, immediatamente e simbolicamente, secondo le modalità della poesia e le intenzioni della mistica. Tuttavia, Vasconcelos non riuscirà a superare i limiti di quei generi che tanto concitatamente critica, e il luogo letterario in cui le sue posizioni troveranno una più felice realizzazione è la sua monumentale autobiografia *Memorias*.

Zambrano, dal canto suo, riscatta forme espressive quali l'aforisma, la poesia, l'autobiografia, il delirio, che diviene espressione di un vero e proprio metodo ma, ancor più, la confessione.

La confessione come genere letterario, testo del 1943 che nasce da vari articoli tra cui "La violenza europea" del '41 e "La speranza europea" del '42, riflette sulla confessione come forma di sapere alternativa al razionalismo e, addirittura, come genere destinato, a partire da Sant'Agostino, a riparare lo scacco cui sembra votata la filosofia. In virtù di un rapporto specifico con il tempo, la confessione sana la scissione



tra ragione e vita perché, in quell'unità di tempo in cui si realizza denunciando il conflitto tra verità e vita, consente una vera e propria conversione che neutralizza la dispersione e la frammentarietà tanto dell'esistenza quanto del dispositivo narrativo, riabilitando l'unità della vita nella pratica filosofica. Il confessore, o lettore, è tenuto in modo altrettanto profondo a partecipare a quest'unità di senso ripercorrendone il cammino in prima persona e realizzando in quella ripetizione differenziale la virtù propria di questo genere. Ma Zambrano si spinge ancora più in là, arrivando a indicare la confessione come il metodo della filosofia occidentale che, come Giobbe che confessa la propria desolazione a Dio, in pieno razionalismo insinua il dubbio cartesiano nel tentativo di far posto a quelle realtà che, altrimenti, rischierebbero di asfissiare sotto il peso di una ragione totalizzante e categorizzante che assoggetta il tempo alla spazialità del concetto, le contraddizioni della vita alle antinomie della ragione.

Così, a partire da Sant'Agostino, convinto del cammino interiore come modalità di accesso alla verità, la confessione riappare sotto forme diverse in periodi cruciali del pensiero, anzi ne decide i passaggi tracciando in parallelo alla storia della filosofia quella illegittima del cuore. Nella prospettiva di Zambrano, anche il dubbio metodico di Descartes potrebbe avere qualcosa della confessione se non fosse per le intenzioni diametralmente opposte del filosofo francese che invece di partire dalla solitudine vi approda trionfante come sua geniale scoperta. Descartes, sostiene, "ha operato una dissociazione, ha trovato il punto d'innesto della ragione nella vita, e da essa l'ha liberata. La ragione camminerà più in fretta che mai per questa sua libertà, anche se libero non è l'uomo ma solo la sua conoscenza" (Zambrano 1997: 81). Da qui la marcia dell'idealismo, la coincidenza tra storia e confessione, con tutto quel bagaglio inconfessabile che è la segreta aspirazione dei romantici all'estasi mistica come liberazione dalla storia. Ma prima ancora, e come presupposto, la scoperta che anche il cuore ha una sua storia, un suo "a priori", scoperta di un Rousseau che rintraccia il cuore naturale e originario dell'uomo, di quel Rousseau che ritorna al giardino proibito, che riconquista il Paradiso e che, anzitutto, "entra nel proprio cuore e in esso si perde, come in un giardino" (Zambrano 1997: 86); perciò la sua è una vera e propria confessione. Cuore naturale che, secondo la ricostruzione della pensatrice spagnola, è punto di partenza della vita immaginaria da cui nasceranno l'estasi letteraria e i "paradisi artificiali". E da questi, come in un'istantanea della riflessione zambranianiana, ci sembra di poterlo vedere quel cuore, così alieno, passeggiare e raccontarsi nel celebre cane di Bulgakov. Infine il Surrealismo, che bandisce il confine tra sogno e realtà nell'esaltazione di scenari contraddittori viziati, purtroppo, dalla psicanalisi dell'epoca.

I generi letterari, afferma Zambrano, proliferano quando si verifica un allontanamento tra filosofia e vita, quando quella se ne allontana o vi si confonde. Ad ogni modo, la confessione svolge una funzione riparatrice, e parla per l'uomo da quando l'uomo con l'esercizio filosofico ha rinunciato al lamento verso la divinità, da quando dopo aver scoperto l'interiorità è voluto uscirne affinché non diventasse luogo tragico o "abisso allucinatorio". Anzi, il Paradiso perduto, la conversione che rende possibile la sua riscoperta, è la vera promessa della confessione. In essa, l'uomo si dà perché lo si veda interamente, desolato, senza pelle, e perché in quel suo tempo così



reale possa ritrovarsi mentre conta il tempo, mentre passa al setaccio i suoi molti nomi, li ripercorre e riconosce tutti quanti in uno solo, quel Chi – inteso come soggetto chiamato a rispondere dell'imperativo delfico del *gnōthi sautón* (conosci te stesso) – che è tessuto connettivo che resiste, anzi che si ricostruisce a un passo dalla tragedia.

La confessione, allora, parla per l'uomo, dell'uomo e all'uomo; ma di cosa esattamente? Secondo la filosofa, il suo tema fondamentale è quella stessa separazione tra ragione e vita. Se la condizione umana è contrassegnata da questo scheleriano dare le spalle alla realtà perché sprovvisti di un proprio posto nel mondo, da questo naturale scollamento della vita immortalato nella vicenda biblica della cacciata dal Paradiso, allora è inevitabile che il movimento intimo e speranzoso dell'uomo segua una direzione contraria e volta alla ricostruzione dell'unità, di quell'essere che nella confessione non è l'essere identico della filosofia, bensì un essere analogico. Ed esattamente in questo carattere analogico risiede tutta la capacità ed efficacia della confessione come metodo poetico-mimetico di conversione dell'autore nel lettore e viceversa. Vasconcelos, nel saggio sulla sinfonia, descriveva come "contagio ritmico" quel processo analogico e armonico che la nuova forma letteraria dovrebbe essere capace di realizzare. In tal senso non sorprende che l'analogia, su cui insiste lungo tutto l'arco della sua produzione, sia un'invenzione pitagorica.

La confessione è per essenza a due termini perché implica l'ascoltatore sin dal principio e senza di esso non si realizza; in tal senso, per Zambrano, è azione massima della parola. Chi si confessa esce da sé per dire una verità che deve necessariamente essere condivisa perché sia tale, pena la ritorsione ossessiva e maniacale dell'uomo dostoevskiano del "sottosuolo", dell'uomo senza spazio interiore, che vaga e – possiamo immaginare – si incammina con in mano le proprie viscere prefigurandosi il ritorno, ma senza sapere come districarle né come riavvolgerle perché lo riconducano all'uscita. "Sono le vittime, allucinate e in costante delirio, perseguitate dai rimorsi di delitti che non hanno commesso né potrebbero commettere; dominate dalla vertigine della loro infinitudine, ebbre della possibilità" (Zambrano 1997: 103).

Ciò che non trova il modo di tradursi in ragioni guadagna in realtà, suggerisce Zambrano; ciò che non si espone, che non esce per cercarsi come soggetto, per verificarsi nel tempo salvifico della confessione, resta intrappolato nelle maglie della tragedia.

L'unità temporale che la confessione rende possibile, allude costantemente, e anzi trattiene come sua nervatura, la trama di quei luoghi senza tempo, proiezioni di un apolide essere umano, su cui il pensiero torna instancabilmente: il paradiso perduto e le utopie.

La storia del pensiero è costellata di confessioni e silenzi di cui si indovina ciò che è inconfessabile e lo si assume così per come è, come ciò che non si può dire; la storia come confessione è anche storia dell'inconfessabile, dell'ineffabile, anzi è proprio per questo che riesce nel suo intento, in quell'"unità da poeta" cui anela la proposta filosofica di Zambrano. Solo così la confessione si compie come racconto al negativo, racconto del proprio fallimento; "è la mancanza, l'assenza, la (sua) prima rivelazione" (Zambrano 1997: 90).



Nella sottile analisi di Zambrano, il tema della confessione si articola in modo complesso con quello dell'“evidenza” e della “rivelazione”, mostrando la storia del pensiero come trama chiaroscurale, trasformazione nell'intensità e nella direzione della luce, sebbene l'intenzione sia sempre la stessa: l'esposizione ad essa. Tuttavia, mentre la rivelazione nei mistici – che pure assume diverse forme, dal misticismo nullista di Miguel de Molinos a quello luminoso di San Juan de la Cruz, alla mistica della ragione di Spinoza – e l'evidenza in certa filosofia, corrono il rischio di non rispondere del soggetto, la taumaturgica confessione si cura esattamente dell'interiorità umana, del suo uscire alla luce e di quel suo tempo ritrovato. In questo senso Proust e Joyce, nella ricostruzione zambraliana, costituiscono un esempio di passaggio dal genere del romanzo al genere della confessione.

Il soggetto, l'individuo, è sempre sul punto di perdersi, per questo la confessione è cura per la cultura occidentale, cultura che ha fatto del futuro il suo proprio tempo. Perché diversamente dal romanzo, diversamente dall'arte, – “mela incantata”, “magia del tempo inventato” e “lusso che Dio, nella sua misericordia, lasciò al genere umano dopo averlo condannato alla fatica e al dolore” (Zambrano 1997: 43) – non crea un tempo virtuale ma si realizza in un tempo concreto, personalissimo e necessariamente relazionale.

Se il tema della confessione come metodo insiste principalmente sulle avventure della luce, è pur vero che il soggetto, in questo offrirsi interamente alla vista, si serve della “parola a viva voce”, di quell'intonazione specifica con cui solo può e-vocare e re-evocare, chiamare e rispondere; in ciò vicinissima alla poesia. Ma, come si è visto, anche alla storia e al romanzo, se non fosse per le differenze nelle esigenze dell'autore, nel soggetto e nel tempo, se non fosse per quella premura, per quell'urgenza di un volto autentico, proprio, puntuale, in cui il romanzo e la storia non si imbattono se di rado.

La confessione, allora, se è confessione stessa del pensiero, deve necessariamente mostrare quel *logos* viscerale, sotterraneo, che la ragione occidentale ha taciuto d'eterodossia. La confessione nella storia è necessaria, è voce che libera prima che nasca il grido. Si vede costretta, infatti, la ragione, a confessare quel pitagorismo come musicalità del pensiero di cui ha preferito non sapere per non dover morire, o per non vedersi obbligata a vivere entrando nella dinamica morte-resurrezione – o disnascita-conversione secondo la formula zambraliana – che è accettazione del tempo, esperienza irriducibile alla filosofia perché resiste alla sua pretesa di universalizzazione. Non a caso, “la confessione greca sarebbe stata la storia del filosofo trascinato fuori dalla Caverna; però non lo fece o la confessione s'è perduta” (Zambrano 1997: 41).

Malgrado in questo testo Zambrano non faccia riferimento a quella “senda órfico-pitagórica” cui s'ispira, è possibile legare il discorso sulla confessione a opere come *Delirio e destino* o *L'uomo e il divino*, in cui il tema del pitagorismo come viscere del pensiero si mostra chiaramente. Pitagorismo in cui convivono una soggettività concretissima, assieme all'intimità e familiarità con l'universo e che, forse non casualmente, imponeva tra i suoi precetti fondamentali proprio l'*exomologēsis*, la confessione come “esame di coscienza”. Precetto che ci riporta allo scherzo



beethoveniano in cui, suggerisce Vasconcelos, proprio la somiglianza con la dinamica intima dell'esame di coscienza, del dubbio (il dubbio metodico come confessione?), consente il crollo dei falsi ideali, dei propositi sovrumani espressi nell'allegro iniziale.

Il metodo della confessione, allora, attraverso cui si dà voce all'alterità tanto sul piano personale quanto nella storia del pensiero, è evidentemente un procedimento analogico in cui si palesa una volta di più l'eredità pitagorica.

In conclusione, tanto la Sinfonia quanto la confessione si propongono come forme letterarie indissolubilmente legate alla storia della filosofia, come possibilità di una sua palingenesi nella riconciliazione tra Sapienza e Filosofia, *Sophia* e *Logos*. D'altronde, "se la mancanza d'intimità riguardasse unicamente la realtà delle cose, forse basterebbe la Filosofia" (Zambrano 1997: 108). Ed entrambi i generi, nel perseguire questo obiettivo, insistono sulla riabilitazione di quell'unità temporale capace sia di risolvere la dispersione e la frammentarietà della vita sia di invalidare l'unità fittizia della Ragione. Non unità logica, precisa Vasconcelos, ma di destino e sintesi nell'Infinito. Tuttavia, mentre la sinfonia è definita come arte, traduzione e sublimazione dell'espressione personale nel linguaggio dell'universo, compimento del pensiero estetico, la confessione ne è esplicitamente distinta perché non vive in un tempo altro, non riproduce la creazione divina e non crea eternità. Pertanto, la loro intenzione è opposta.

È possibile riscontrare una vicinanza profonda, invece, nel legame che tanto la sinfonia quanto la confessione istituiscono con la tragedia. Ambedue, non solo descrivono una specifica e, per certi versi, analoga andatura del pensiero bensì, insistendo sulla necessità di un pieno riscatto della soggettività – autentica nella misura in cui sottratta al giogo della maschera, ovvero dell'identità costruita del personaggio – realizzano un'operazione di ripensamento e conversione della stessa categoria di tragico, in cui la fatalità si riscatta in finalità. È in questo senso che Vasconcelos parla di compimento, nel finale della sinfonia, di una "gloria sin víctimas" (Vasconcelos 1961: 36), tragedia moderna d'ispirazione "ibseniana" in cui, scongiurando l'esito della tragedia antica dominata dal potere trascendentale e sovrumano del destino, si diramano "formas oscuras de deber y de extraño ideal de acción, de vencedora voluntad individual" (Vasconcelos 1961: 27). Se nella tragedia antica ragione e sentimento non hanno alcuna possibilità d'intervento nella trama inevitabile degli eventi, nella tragedia moderna, nella storia come sinfonia (Vasconcelos 1958: 1081), la comprensione mistica, estetica, indovina un ordine e in esso trova possibilità di realizzazione. In modo simile, la confessione consente alla ragione di abbandonare gli "abissi allucinatori" della colpa scongiurando quel compimento della storia in tragedia, "azione violenta, distruttrice" e rivoluzionaria, ristabilendo l'"azione come vocazione" e il soggetto come autore/attore del proprio destino.

La storia stessa è chiamata a compiersi come sinfonia, ovvero è chiamata a confessarsi come "mondo senza soggetto" per potersi riconciliare con quelle alterità radicali, viscerali, con quei *logoi* sommersi, iniziatici e indefinibili.



Sinfonia e confessione sono animate da una stessa finalità, quella “storia etica” su cui tanto Vasconcelos quanto Zambrano insistono e che si staglia come orizzonte di possibilità di uno stesso infaticabile e autentico autore.

BIBLIOGRAFIA

- Andreu Rodrigo A., 2007, *María Zambrano. El dios de su alma*, Comares, Granada.
- Boella L., 2001, *María Zambrano: dalla storia tragica alla storia etica. Autobiografia, confessione, sapere dell'anima*, CUEM, Milano.
- Bungård A., 2001, “Los géneros literarios y la ‘escritura del centro’ como transgénero en la obra de María Zambrano”, *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”* 3, pp. 43-51.
- Cacciatore G., 2013, *Sulla filosofia spagnola: saggi e ricerche*, Il mulino, Bologna.
- Fell C., 1995, *La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes (1916-1959)*, El Colegio Nacional, México.
- Fell C., *El ideario literario de José Vasconcelos (1916-1930)*, in NRFH (XLVII), <http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/81ETI3UAQLEUH2GFDVBJM2TTCHCE71.pdf> (10 dicembre 2016).
- Garciadiego J., “El apolíneo Alfonso Reyes y el dionisiaco José Vasconcelos: encuentros y desencuentros”, discorso pronunciato all’Academia Mexicana de la Lengua il 9 maggio 2013, <<http://www.academia.org.mx/SesionPublica&id=4>> (27 novembre 2017).
- Llevadot L., 2001, “La confesión, género literario: La escritura y la vida”, *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”* 3, pp. 60-67.
- Rius R., 1998, “Del pitagorismo y Aristóteles: a hombros de María Zambrano”, in C. Revilla (a cura di), *Claves de la razón poética*, Trotta, Madrid, pp. 99-110.
- Sánchez Villaseñor J., 1959, “El ‘Pitágoras’ y los orígenes del pensamiento estético vasconcelista”, *Revista mexicana de filosofía* 3, pp. 19-26.
- Tarantino S., 2001, “La confesión como tiempo del ser en María Zambrano y San Agustín”, *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”* 3, pp. 75-81.
- Trejo Villalobos R., 2010, *Filosofía y vida: el itinerario filosófico de José Vasconcelos*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Vasconcelos J., 1916, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, Imprenta “El siglo XX”, La Habana.
- Vasconcelos J., 1958, *Obras completas*, Vol. III, Libreros Mexicanos Unidos, Colección Laurel, México.
- Vasconcelos J., 1961, *Obras completas*, Vol. IV, Libreros Mexicanos Unidos, Colección Laurel, México.
- Zambrano M., 1997, *La confessione come genere letterario*, traduzione italiana di E. Nobili, Mondadori, Milano.



Zambrano M., 2000, *Delirio e destino*, traduzione italiana di R. Prezzo e S. Marcelli, Raffaello Cortina, Milano.

Zambrano M., 2008, *L'uomo e il divino*, traduzione italiana di G. Ferraro, Edizioni Lavoro, Roma.

Zambrano M., 2010, *Filosofia e poesia*, traduzione italiana di L. Sessa, Pendragon, Bologna.

Lorena Grigoletto è attualmente dottoranda in Scienze filosofiche presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" e presso l'Università di Siviglia con il progetto di ricerca *Ragione poetica e monismo estetico. Il pitagorismo in María Zambrano e José Vasconcelos*. È autrice di diversi articoli e saggi in ambito filosofico, letterario e nel campo degli Studi di Genere, tra cui: *"Dalla colazione alla follia". La poesia sostantiva e le belle risvegliate di Adília Lopes*, (con Marianna Scaramucci) in *"Escritoras y escrituras"* (2015); *¿Cuál origen? Poiesis y ethos en Giambattista Vico y María Zambrano*, in *Magister et discipuli: filosofía, historia, política y cultura* (2016); *Ritmo e melodia. María Zambrano verso un pensiero della natività*, in *"Rocinante"* n. 9/2015-2016.

lorena.grigoletto@libero.it