
VERONICA TARTABINI

RENDERE ETERNO L'ISTANTE:
MISTICISMO E REALISMO NEL VELÁZQUEZ DI
MARÍA ZAMBRANO E JOSÉ ORTEGA Y GASSET¹

Abstract

Miguel de Unamuno with his poetics of the Christ located in *El Prado* and Foucault with his philosophical analysis of the *Meninas*, are two perspectives that tried to address the achieved utopia of the art of Diego Rodríguez de Silva and Velázquez, but they were not the only ones. We speak of no-place because in his brushstrokes dedicated to both secular and religious themes, we can perceive what only a refined exponent of the paradoxical cultural essence of Spain could achieve: to make the moment eternal by recognizing the mystical value of reality, the sacredness that seemingly insignificant everyday circumstances await. María Zambrano and José Ortega y Gasset, with the tools of Spanish thought, were able to decipher this enigma that embodies the spirituality of Spanish realism. In the Madrid of the Habsburgs, the Cartesian methodical doubt and the imperfection of Caravaggio's human and baroque reality converge. It is not surprising that this happened in the land of the Avila mystique who found God in the pots.

Keywords: Mystics; Ortega y Gasset; Realism; Velázquez; Zambrano

No puede un pintor, un alguien como Velázquez que hace ver sin dejarse ver, pintar para no mostrar nada o sin decir nada. Su milagro se ha ocultado sin decirse], como ha sucedido con el pensamiento griego, que tal es la suerte de la diaphanidad.

María Zambrano

Introduzione

Se si desidera studiare il patrimonio culturale della Spagna e degli intellettuali che hanno contribuito ad arricchirla in termini di indagine filosofica, non si può prescindere dal peso estetico della letteratura e dell'arte prodotte in terra cervantina. Dirigendo la nostra attenzione sul lavoro della Scuola di Madrid², in dettaglio su due dei suoi massi-

- 1 Una versione in spagnolo di questo testo, con titolo *Realismo místico: una utopía lograda por el Velázquez de María Zambrano y José Ortega y Gasset*, è stata presentata in occasione de *XV Jornadas Internacionales de la Asociación de Hispanismo Filosófico "UTOPÍAS Y DISTOPÍAS EN EL PENSAMIENTO IBEROAMERICANO"*, (Universidad Rey Juan Juan Carlos, Madrid 10, 11 e 12 marzo 2021).
- 2 Citiamo le tre generazioni che la costituiscono. I Generazione: José Ortega y Gasset (1883-1955) e Manuel García Morente (1886-1942); II Generazione: Xavier Zubiri (1898-1983), José Gaos (1900-1969), Eliseo Ortega Rodrigo (1900-1980), Luis Recasens Siches (1903-1977) e María Zambrano (1904-1991); III Generazione: Antonio Rodríguez Huéscar (1912-1990), Julián Marías Aguilera (1914-2005) e Paulino Garagorri (1916-2007). Questi dati e una panoramica completa della scuola e i suoi membri sono offerti dettagliatamente da Gerardo Bolado: G. BOLADO, *La scuola di Ortega e la filosofia spagnola contemporanea*, in L.M.G. PARENTE, *La Scuola di Madrid. Filosofia spagnola del*

mi esponenti nell'ambito del pensiero spagnolo contemporaneo, cercheremo di scoprire come la pittura in generale e, Diego Velázquez nel particolare, siano diventati oggetto di una ricerca filosofica volta a connettere intrinsecamente il sacro al quotidiano.

Prima di aprire un confronto diretto con María Zambrano³ e il suo maestro, José Ortega y Gasset⁴, è opportuno compiere un passo propedeutico. Immaginiamo di trovarci in una sala della maestosa collezione raccolta presso il Museo Nacional del Prado⁵: im-

XX secolo, Mimesis, Milano 2016, pp. 57-106. In lingua spagnola, si veda anche: J.L. ABELLÁN, T. MALLO, *La escuela de Madrid. Un ensayo de Filosofía*, Asamblea de Madrid, Madrid 1991. Insieme alla madrilenia, è opportuno tener presente che nasce e si consolida una seconda scuola filosofica spagnola a Barcellona. Di tale *Escuela de Barcelona*, i principali esponenti sono Joaquín Xirau i Palau (1895-1946), Eduardo Nicol (1907-1990) e José Ferrater Mora (1912-1991). Luis Llera ne offre una descrizione nella prefazione di E. NICOL, *Il problema della filosofia ispanica*, tr. it. di M. Porciello, La Città del Sole, Napoli 2007. Per un visione delle storia del pensiero spagnolo contemporaneo che spazia da autori a movimenti di vario genere, da Antonio Machado a Eugenio Triás: A. SAVIGNANO, *Storia della filosofia spagnola del XX secolo*, Morcelliana, Brescia 2016.

- 3 In lingua spagnola, si consiglia la seguente biografia intellettuale dell'autrice: J. SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, *María Zambrano*, Colección Sinergia, Madrid 2016. La bibliografia in lingua italiana sulla produzione filosofica di María Zambrano è ampia e affronta le molteplici sfaccettature delle tematiche che la filosofa analizza nei suoi scritti, che vanno conosciute in soluzione di continuità. La filosofia di Zambrano è come un prisma poliedrico estremamente eterogeneo, del quale si comprende ogni singolo tassello, inserendolo nell'armonia polifonica generale. Le riflessioni zambraniane abbracciano vari ambiti dell'indagine filosofica, tra i quali: storia della filosofia, estetica, filosofia del linguaggio, letteratura, mistica. Tra le numerose pubblicazioni monografiche in italiano, si consiglia: C. FERRUCCI, *Le ragioni dell'altro. Arte e filosofia in María Zambrano*, Dedalo, Bari 1995; M. INVERSI (a cura di), *Antigone e il sapere femminile dell'anima: percorsi intorno a María Zambrano*, Lavoro, Roma 1999; M.T. RUSSO, *María Zambrano: la filosofia come nostalgia e speranza*, Leonardo da Vinci, Roma 2001; P. DE LUCA, *Il logos sensibile di María Zambrano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004; A.M. PEZZELLA, *María Zambrano. Per un sapere poetico della vita*, Edizioni Messaggero, Padova 2004; A. BUTTARELLI, *Una filosofia innamorata. María Zambrano e i suoi insegnamenti*, Bruno Mondadori, Milano 2004; EAD. (a cura di), *La passività. Un tema filosofico-politico in María Zambrano*, Mondadori, Milano 2006; G. BLUNDO CANTO, *María Zambrano, un'ontologia della vita*, Cittadella Editrice, Assisi 2006; R. PREZZO, *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, Raffaello Cortina, Milano 2006; R. MANCINI, *Esistere nascendo. La filosofia maieutica di María Zambrano*, Città aperta, Troina 2007; L.M. DURANTE, *La letteratura come esperienza filosofica nel pensiero di M. Zambrano*, Aracne, Roma 2008; A. RICCIOTTI, *María Zambrano. Etica della ragione poetica*, Mobydick, Faenza 2011; L. PARENTE, *Una voce che veniva da lontano. Saggi e ricerche su María Zambrano*, Mimesis, Milano 2018.
- 4 Per una accurata biografia intellettuale dell'autore, in lingua spagnola: J. ZAMORA BONILLA, *Ortega y Gasset*, Mondadori, Barcelona 2002 e J. LASAGA MEDINA, *José Ortega y Gasset (1883-1955). Vida y Filosofía*, Editorial Biblioteca Nueva Fundación José Ortega y Gasset, Madrid 2003. In lingua italiana, riguardo la biografia intellettuale dell'autore e sui studi di estetica: L. DE LLERA, *Saggio introduttivo* in J. ORTEGA Y GASSET, *La disumanizzazione dell'arte*, Traduzione in italiano di L. Anella, Settimo Sigillo, Roma 1998, pp. 5-56; L. CARCHIDI, *La conquista della forma. Pittura e quadri nella filosofia dell'arte di Ortega y Gasset*, in *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*, Atti del XIX congresso dell'Associazione Ispanisti Italiani, (Roma 1999), a cura di U. Cancellier, R. Londero, Unipress, Padova 2001, pp. 199-206, disponibile su <http://www.cervantesvirtual.es>; G. CACCIATORE, A. MASCOLO (a cura di), *La vocazione dell'arciere. Prospettive e critiche sul pensiero di José Ortega y Gasset*, Moretti & Vitali, Bergamo 2012.
- 5 Si veda un testo scritto da María Zambrano pubblicato anche della sua biografia intellettuale *Delirio y Destino*, dal titolo *Una visita al Museo del Prado*, in M. ZAMBRANO, *Algunos lugares de la pintura. Edición, introducción y notas de Pedro Chacón*, Eutelquia Ensayo, Madrid 2012, pp. 32-40.

maginiamo, inoltre, di poter osservare una delle poche opere di carattere religioso del celebre artista sivigliano, conosciuta come *El Cristo de Velázquez*. Miguel de Unamuno, altro riferimento fondante della giovane Zambrano, ci ha preceduto in questa esperienza, e ha scritto al riguardo: «*Hijo del Hombre, Humanidad completa, en la increada luz que nunca muere*»⁶.

Un filologo, rettore dell'Università di Salamanca, traduce in linguaggio poetico un percorso spirituale dai tratti profondamente iberici, perché in un'ottica cattolica ci offre un primo esempio di avvicinamento dell'umanità alla 'luce che non muore'. Ci parla di Dio, come «*el hombre muerto que no muere*»⁷. Lascia un messaggio filosofico-poetico elaborato a partire da un'esperienza estetica⁸. Realismo e misticismo iniziano a dialogare, dando luogo a un'utopia paradossalmente possibile. Dopo di lui, Michel Foucault, erede di una lunga tradizione cartesiana, ci offrirà una lettura filosofica di un'altra opera *velazquiana* ben nota, *Las Meninas*⁹. In questo caso, il razionalismo ha la meglio nell'impianto interpretativo del quadro dell'artista di corte di Filippo IV. Un'intellettuale andalusa fedele agli insegnamenti della poetica unamuniana e attenta a una visione filosofica più tradizionale, ereditata dal suo docente madrileno, farà tesoro dei due orientamenti. La 'ragione poetica' zambraniana nasce da questo contesto e, grazie ai suoi peculiari strumenti epistemologici, ci inoltreremo nell'analisi filosofica della pittura, che la stessa autrice delinea come cornice generale necessaria, per poi focalizzare l'attenzione sulla pittura di Velázquez.

L'intenzione del presente studio è quella di offrire un confronto tra Zambrano e Ortega incentrato sulle sole riflessioni riguardanti l'arte di Velázquez. Lo apriamo, consapevoli delle ricerche che ci hanno preceduto in Spagna, in Italia e a livello internazionale, indagini sui contatti e le divergenze che hanno avvicinato o allontanato i due filosofi in questione, toccando i più complessi e molteplici campi della loro filosofia. Con Laura Maria Teresa Durante¹⁰ condividiamo due punti teorici di base, fondamentali per avviare

6 M. DE UNAMUNO, *Obras Completas*, Vol. IV, Fundación José Antonio de Castro, Madrid 1999, p. 552.

7 *Ivi*, p. 462.

8 Per una interpretazione del poema unamuniano: R. NARBONA, *Miguel de Unamuno: El Cristo de Velázquez*, in «El Cultural», edizione digitale, 22 aprile 2016. In relazione alla tematica proposta, si veda inoltre, il confronto proposto da Zambrano tra la poetica unamuniana e componimento *El Dios Ibero* di Antonio Machado. ZAMBRANO, *La religión poética de Unamuno*, in «La Torre» Revista General de la Universidad de Puerto Rico. Homenaje a Miguel de Unamuno, IX, n. 35-36, Julio-Diciembre 1961, pp. 213-237. Per leggere il componimento machadiano, si consiglia: A. MACHADO, *Poesías completas*, Biblioteca Mundial de la Poesía UAEMEX, Universidad Autónoma del Estado de México 2016, pp. 10-12.

9 M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, traduzione di Emilio Panaitescu, BUR Rizzoli, edizione digitale 2016. Testo originale: ID., *Les Mots et les choses*, Éditions Gallimard, Paris 1966.

10 L.M.T. DURANTE, *Dalla Razón vital alla razón poética: una lettura della relazione tra José Ortega e María Zambrano*, «Bollettino filosofico del Dipartimento di Filosofia dell'Università della Calabria», 20, 2004, pp. 437-456. Nella sua ricerca, Durante ricostruisce uno stato della questione completo sugli studi di confronto tra Ortega e Zambrano, che non dimentica specialisti del settore a livello internazionale, ad esempio: in Italia, ricorda il lavoro di Armando Savignano; in Spagna, il lavoro di Carmen Revilla Guzmán e in Danimarca le ricerche di Ana Bundgård. *Ivi*, pp. 411-412. A tali studi, possiamo aggiungere altre ricerche riguardanti varie tipologie di confronto sempre non specificamente attinenti a problemi teorici di filosofia dell'arte: P. CEREZO GALÁN, *Los maestros de María Zambrano: Unamuno, Ortega y Zubiri*, in J. MORENO SANZ (a cura di), *María Zambrano, 1904-1991: de la razón cívica a*

l'insieme delle idee che vorremmo proporre. Il primo punto riguarda il contesto storico in cui i due autori elaborano la loro posizione filosofica sulla pittura *velazquina*. La Spagna aveva già vissuto la breve ma intensa esperienza della II Repubblica e aveva sperimentato il capitolo doloroso della guerra civile dal '36 al '39. Zambrano inizia a pagare il prezzo più aspro per il suo sostegno agli ideali democratici proprio a partire da questa ultima data, a cui risalgono *in nuce* alcune delle sue varianti di pensiero che riguarderanno il nostro studio specifico. Nel mentre, Ortega si è allineato con moderazione agli ideali politici repubblicani, per poi lasciare momentaneamente Madrid, adeguarsi a un presunto 'franchismo' e ritornare a regime dittatoriale instaurato. Entrambi, nel disperato tentativo di curare le ferite della storia contemporanea della loro terra, cercano nello splendore culturale spagnolo, nei suoi rappresentati più eminenti e nel pensiero della loro *alma mater* nazionale, un antidoto alla malattia della perdita di identità e dignità che il regime di Francisco Franco ha implicato sul piano individuale e comunitario¹¹.

Il secondo punto riguarda la loro metodologia filosofica. In Spagna la filosofia è sempre stata attratta dalla vita concreta, dalle sue necessità e caratteristiche intrinseche di realismo e da questo terreno preparatorio Ortega ha coniato il suo sapere delle circostanze, la sua 'ragione vitale', il suo *logos* del fiume *Manzanares*. Ma da tale grembo materno orteguiano, quello della 'ragione d'amore' che vuole rintracciare la catena ontologica che lega tutti gli enti e le circostanze, rendendoli conoscibili solo amandoli; lo stesso Ortega dà alla luce la 'ragione storica'. È la ragione che ha integrato il realismo filosofico ispanico al idealismo neokantiano appreso a Marburgo, accademia che il pensatore madrilenno ha attraversato personalmente e da cui si è lasciato attraversare filosoficamente. Zambrano è la sua studentessa 'eterodossa', secondo una definizione che – la stessa Durante ricorda – ha promosso Aranguren¹². Dalla 'ragione vitale' o 'ragione d'amore'¹³, *Doña María* ha mosso i suoi passi autonomamente, fino ad aggiudicarsi la maternità della 'ragione poetica'. Nasce così una ragione affine non solo alla filosofia, ma soprattutto alla letteratura, alla poesia, a quelle zone di penombra per la logica tradizionale che il cuore dei poeti e dei mistici sanno rendere pensiero filosofico¹⁴. A partire da queste coordinate di ampio spettro, cerchiamo di assemblare il mosaico delle idee zambraniane e orteguiane su Velázquez.

Il Velázquez di María Zambrano

Doña María condensa le sue riflessioni sulla pittura in numerosi testi¹⁵ raccolti in gran

la razón poética, 2004, pp. 189-297; M.L. MAILLARD, *Ortega y Zambrano, la deuda de un magisterio "que nada tiene de nostálgica memoria"*, in «Revista de estudios orteguianos», n.8-9, 2004, pp. 249-260.

11 *Ivi*, pp. 412-417.

12 *Ivi*, p. 411.

13 *Ivi*, p. 420.

14 *Ivi*, pp. 417-425.

15 Oltre ai saggi e agli altri articoli inerenti tale tematica, Zambrano scrive testi illustrativi per le esposizioni dei suoi amici pittori, come Timoty Osborne, Roberto Matta, A. Souto, tra i molti che sono documentati. Tra gli artisti più celebri del suo tempo con cui intesseva corrispondenza epistolare,

parte in un volume intitolato *Algunos lugares de la pintura*¹⁶, in cui la filosofa si misura con quanto vi è di attribuibile alle tele di Pablo Picasso, Joan Miró, Luis Fernández, Juan Soriano, Giorgione, Goya, Zurbarán e inevitabilmente Velázquez, tra gli altri. È quanto mai interessante per la nostra argomentazione, tener presente che questo libro è nato dalla scrittura di un altro mai concluso e progettato a Roma, il cui titolo avrebbe dovuto essere con ogni probabilità: *España, lugar sagrado de la pintura*¹⁷. La sua premessa è sorprendente:

El que yo no haya pintado es, diría, casi una prueba de la esencia, de la sustancia que contiene para mí la pintura. Solo la contemplación, mirar una imagen y participar de su hechizo, de lo revelado por su magia invisible, me ha sido suficiente. Estando atraída por ella, nunca he sentido la tentación de hacerla. Yo no era pintora, como sé que no soy música.¹⁸

La filosofa *malagueña* ammette che pur non essendo pittrice o musicista, percepisce

ricordiamo: Luis Fernández, Ángel Alonso, Juan Soriano. R. BLANCO, *María Zambrano: la dama peregrina. Un acercamiento a su figura con textos inéditos de la filósofa*, Berenice Ensayo, España 2009, pp. 141-142.

- 16 María Zambrano scrive sul tema della pittura a partire dal 1935, in testi quali *Nostalgia de la tierra* o *Nace la pintura*, quest'ultimo testo, in particolare, venne dato alle stampe per la prima volta da Rogelio Blanco, insieme ad altri testi inediti posti in appendice al suo volume citato. La prima edizione di *Alcuni luoghi della pittura* apparve nel 1989, con una introduzione scritta dalla stessa Zambrano e una nota esplicativa con un chiarimento sui criteri redazionali, aggiunta dalla curatrice di quella edizione, Amalia Iglesias. La prima sezione dei testi riuniti cronologicamente, trattava la pittura in generale; la seconda raccoglieva i testi riservati ai singoli pittori secondo un ordine cronologico stabilito a partire dalle loro date di nascita; e l'ultima sezione era costituita da testi pubblicati insieme alle opere d'arte di cui costituivano il supporto teorico. Amalia Iglesias, incaricata dalla casa editrice Espasa Calpe, in occasione della concessione del premio *Príncipe de Asturias* a María Zambrano e Rosa Mascarell, l'allora segretaria della filosofa presso la sua ultima dimora madrilena, ordinarono il contenuto della prima pubblicazione sotto la vigilanza e la direzione dell'ormai anziana *Doña María*. Pedro Chacón ha curato la nuova e ultima edizione aggiornata dell'opera nel 2012. È su questa seconda pubblicazione del testo originale che si basa l'edizione risalente al 2013 a cura di Carmen del Valle, con traduzione in italiano di Carlo Ferrucci, che consigliamo. Per completare lo storico dell'opera, ricordiamo che in Italia, una prima edizione del testo venne curata nel 2002 da Rosella Prezzo, con Editoriale Medusa; versione che non constava di alcuni saggi scelti per tematica da del Valle, come *Metodo, Il vuoto e la bellezza*, presenti nella traduzione di Carlo Ferrucci di *Chiari del bosco* pubblicata da Feltrinelli e, in un secondo momento, da Bruno Mondadori. Arricchiscono la nostra edizione italiana di riferimento, inoltre, inediti al tempo della pubblicazione quali ad esempio, *Tempo e luce* e *La pittura di Ramón Gaya*. ZAMBRANO, *Algunos lugares de la pintura. Edición, introducción y notas de Pedro Chacón*, cit., pp. 9-11; EAD., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, a cura di Carmen del Valle, traduzione di Carlo Ferrucci, con un saggio di Davide Rondoni, BUR Rizzoli, Milano 2013, pp. 7-8, edizione digitale. Per un ulteriore studio di approfondimento in italiano sul tema della pittura in María Zambrano, si veda: N. BOMBACI, *La pietà della luce: María Zambrano dinanzi ai luoghi della pittura*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007.
- 17 BLANCO, *María Zambrano: la dama peregrina. Un acercamiento a su figura con textos inéditos de la filósofa*, cit., p. 135.
- 18 ZAMBRANO, *Algunos lugares de la pintura. Edición, introducción y notas de Pedro Chacón*, cit., p. 12.

con rispetto l'incantesimo della pittura che consiste in una 'rivelazione', in uno 'privilegiato' e 'determinato sguardo' verso il sacro¹⁹. In un testo dello stesso volume, dal titolo *Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes*, leggiamo a tal proposito: «Se descubre en el arte otro nombre de la humana creación- el anhelo elevado a empeño de reencontrar la huella de una forma perdida no ya de saber solamente, sino de existencia; de reencontrarla y descifrarla».²⁰ La pittura si esprime allo stesso modo del nucleo palpitante della sua produzione filosofica, la 'ragione poetica': entrambe anelano decifrare il mistero della vita. Rogelio Blanco, consacra questo legame inscindibile tra la ragione dalla studentessa di Ortega e la pittura, inaugurando l'espressione «razón pictórica»²¹. Questo fine interprete del pensiero zambrano ricorda che per la stessa autrice l'uomo è un 'eterodosso cosmico'²². In effetti, l'uomo si ribella alla ripetitività dei suoi impulsi grazie alla creatività anche pittorica, trovando un punto di intersezione tra i poli, solo all'apparenza, abissalmente opposti dell'umanità sensitiva e il sacro.

Sulla linea di questo ragionamento, tra i saggi della raccolta del 1989, non potevamo dimenticare: *España y su pintura*, che ci interessa per diversi motivi. Tra le sue pagine, la pittura iberica è caratterizzata da una condizione di esistenza traducibile in termini di splendore sensoriale ed introspezione. Se in Francisco de Zurbarán²³, convolano a nozze splendore sensoriale e introspezione, e in Francisco José de Goya y Lucientes si fondono splendore e armonia; nel caso unico di Velázquez, si incontrano splendore sensoriale, delirio ed introspezione. In quest'ultimo pittore, sogno, delirio e pensiero della Spagna diventano arte. Tanti artisti testimoniano che la funzione della pittura nella vita spagnola è stata continuativa e instancabile, ed è riuscita a emergere su tutte le altre arti. Non solo la pittura è sopravvissuta, ma si è accresciuta e ha conseguito prestigio anche quando il resto del potere della corona nazionale subiva profonde disfatte. In definitiva, la pittura spagnola non ha conosciuto crisi, perché è rimasta sempre la più umana delle arti; quella che ha messo a nudo il fatto che vivere umanamente è essere visti ancor più che vedere, togliere i veli dell'invisibilità al cospetto dello sguardo altrui, in accordo con Sartre. Procedendo nella lettura si comprende che, la pittura non ha origine divina. La dobbiamo noi uomini al furto di Prometeo. Così come la scultura o l'architettura, l'arte pittorica è dunque figlia del lavoro dell'uomo. «Nunca vemos un cuadro ni una estatua, por intensa que sea su unidad, producto de una inspiración, sino obra de muchos días, "pago en el tiempo a la deuda debida a la eternidad"»²⁴, con queste parole, Zambrano rende esplicito il suo punto di vista. Perché il lavoro che qui si sta osservando, nasce da un 'patto' tra giorni ed eternità,

19 Per approfondire: J. LIZAOLA, *Lo sagrado en el pensamiento de María Zambrano*, Ediciones Coyacán, México D.F. 2008.

20 ZAMBRANO, *Algunos lugares de la pintura. Edición, introducción y notas de Pedro Chacón*, cit., p. 66.

21 BLANCO, *María Zambrano: la dama peregrina. Un acercamiento a su figura con textos inéditos de la filósofa*, cit. p. 144.

22 *Ivi*, p. 137. Zambrano utilizza questa definizione dell'uomo in ZAMBRANO, *Horizonte del liberalismo*, Edición y estudio introductorio a cargo de Jesús Moreno Sanz, Morata, Madrid 1996, p. 205.

23 Per un'analisi più approfondita della figura e della produzione di Zurbarán, si consiglia ZAMBRANO, *Francisco de Zurbarán*, in *Algunos lugares de la pintura. Edición, introducción y notas de Pedro Chacón*, cit., pp. 90-95.

24 *Ivi*, p. 50, parte virgolettata da María Zambrano.

tra ombra e luce; sembrerebbe un 'gioco' o un rito religioso, quello della libertà, o detto in altri termini, della rivelazione. Subito dopo, si parla dell'opera plastica o pittorica, che dir si voglia, quale 'offerta' dell'artista-sacerdote, che diventa allora 'comunione', un nutrirsi del sacro presente in ogni opera raffigurante la realtà nella sua sacralità. La Spagna è il 'paese sacro per eccellenza' per una questione di luce. Si precisa:

Es una luz religiosa, ardiente, de sacrificio, que proclama su origen en el fuego; más que luz es el resplandor diáfano de una hoguera; es realmente y más que en parte alguna, más que el trópico, la luz del sol. [...] luz que es vida cósmica, vibración del centro de nuestro universo [...]»²⁵.

Allora, la pittura spagnola è eminentemente religiosa, ma anche profana pur nella sua religiosità: Velázquez lo dimostra. Persino in questo la terra del Chisciotte sfugge a schematismi opprimenti; perché dalla luce intensa e penetrante del suolo iberico, la cultura spagnola non ha preteso la chiarezza trasparente della ragione astratta, antica, filosofica, greca, ma la visione sensoriale. La pittura spagnola è mistero, enigma, nata delle ombre aurorali. Si svela finalmente l'arcano dell'orrore della pittura iberica, perfino quella più idealizzata. Le tele spagnole sono votate all'antitalianismo, nel senso che precisamente Velázquez sa esprimere con le sue pennellate, capaci di liberare le divinità dipinte dalle trappole rappresentative dell'idealizzazione. Pur non soffermandosi sulla definizione di antitalianismo, Zambrano lascia intendere che con italianismo si intende una tradizione pittorica che predilige le riproduzioni di immagini sacre secondo canoni di bellezza ideale e spesso lontani dalla fedele rappresentazione della realtà. La filosofa ricorda solamente due immagini idealizzate tra i corridoi del Prado: il Cristo di Velázquez e la *Maja Desnuda* di Goya. Senza dubbio esiste, per l'intellettuale di Malaga, il candore di quel Cristo maestoso e umano assiso in Croce. Il Redentore sembra quanto di più bagnato dalla luce diafana della bellezza idealizzata sia mai stato dipinto in territorio ispanico. Ma è pur vero che in lui, quella «*condición sombría*»²⁶ dell'esistenza umana, in bilico tra cielo e terra, sembra accarezzare lo spettatore con un'espressione di sofferenza ultraterrena. Probabilmente, un tentativo di raffigurazione dell'istante eterno nel divino fatto uomo, che Velázquez osa riconoscere in Cristo e nei nani di corte.

Aggiungiamo solo una curiosità; per la filosofa, Zurbarán è riuscito nella sua pittura a riprodurre le visioni dei mistici; perché se è vero che non sono esistiti poeti o pittori propriamente santi, non è vero che l'intensità della vita spirituale annulla quella corporea o i sensi. *Doña María* pensa ai componimenti di San Giovanni della Croce²⁷, quasi

25 *Ivi*, p. 53.

26 *Ivi*, p. 58.

27 Risulta interessante al riguardo, il testo *Cielos pintados* in cui Zambrano analizza l'opera che dà il nome a questo suo breve scritto e pensando al suo autore italo-spagnolo, Jesús González de la Torre, afferma: «Algún día aparecerá en este pintor el rostro de aquello que parece estar persiguiendo la aurora, la aurora de esa tierra preciosa en que lo humano es salvado sin aparecer y lo celeste descende a lo humano abrazándolo». ZAMBRANO, *Cielos pintados*, in *Ivi*, p. 170. Pedro Chacón, nella nota 238, sottolinea che Zambrano firma un prologo del catalogo di un'esposizione di questo artista dedicata al mistico castigliano. I due condividevamo un forte interesse per la mistica spagnola. *Ivi*, p. 246.

all'unisono con i versi di Wilde che difende le capacità curative dei sensi sull'anima e viceversa. Negli *Appunti sul linguaggio sacro e le arti*, che come abbiamo indicato, possono essere letti in parallelo al saggio che ci accingiamo a chiudere nell'insieme delle nostre riflessioni, la pensatrice andalusa traccia una linea di continuità tra l'agnello dipinto da Zurbarán e il *Niño de Vallecas velazquino*²⁸. È proprio lei a rinviarci in nota, alla consultazione di un suo lavoro conosciuto come *Un capítulo de la palabra: el Idiota*. Questo scritto pubblicato come omaggio al pittore sivigliano in *Papeles de Son Armadans* nel 1962, verrà incluso in un primo momento in *España, Sueño y Verdad* (1965)²⁹ e, successivamente, in un'antologia di testi zambranianiani scelti da José-Miguel Ullán³⁰. L'analisi si apre con la voce di Federico García Lorca³¹ che ci invita a viaggiare negli occhi degli idioti. Zambrano accoglie l'invito e giunge sino al 'limite della condizione umana', grazie a Velázquez e al suo ragazzo di un celebre quartiere popolare madrileño. L'autrice lo scruta e non decifra altro che semplicità allo stato puro; un essere che è 'paesaggio stellare' in cui trovano armonica proporzione gli enti e la loro essenza; un sorriso strano sul punto di assomigliare a una colomba simbolo di amore e libertà; ci si aspetterebbe un ulteriore cenno a cerimonie religiose a questo punto, e invece si nomina solo la *idiotéz* che prelude al sole, quel sole opaco spagnolo su cui ci ha già istruiti. Le ultime battute del saggio recitano:

Y un día ya no dirá nada más [el idiota]. Se quedará casi desvanecido, con las manos juntas y entreabiertas, como si un hueco llevase la palabra que ha guardado y que ofrece sin leer. Como una novia de entera inocencia, que recibe el anuncio de su boda sin saber. Sin siquiera saber que en las nupcias cumplidas germina la resurrección³².

Un altro istante eterno, dunque, più sfacciatamente profano, che congiunge l'umanità con la creazione divina, in uno scorcio di mondo realmente dipinto e accolto in tutta la sua imperfetta sacralità. Uno degli esempi di 'divinizzazione del mondo', 'santificazione della realtà' o «relación amistosa entre lo sensible y lo religioso»³³, che Inmaculada Murcia Serrano analizza per studiare Zurbarán secondo il punto di vista zambranianiano; ma

28 *Ivi*, p. 79.

29 *Ibidem*.

30 ZAMBRANO, *Un capítulo de la palabra: el Idiota*, in EAD., *Esencia y hermosura. Antología, Selección y relato prologal de José-Miguel Ullán*, Galaxia Gutenberg (Círculo de lectores), Barcelona 2010, pp. 425-337. Si veda, inoltre: EAD., *El idiota, seguido de otros ensayos de: Clément Rosset, Walter Benjamin, José Luis Pardo, Chantal Maillard, Ignacio Castro Rey, Juan Arnau, Jorge Gimeno, Ana-Luisa Ramírez y Esperanza López Parada*, PRE-TEXTOS, Valencia 2019. Per uno studio filosoficamente approfondito di un altro soggetto del reale, un comico di corte, ritratto dal pittore andaluso, si consiglia: N. BOMBACI, *Il luogo dell'uomo: María Zambrano dinanzi a El Pablillo di Velázquez*, in «Segni e Comprensione», XXI, 63, 2007, pp. 44-52.

31 Si consiglia al riguardo: ZAMBRANO, *Lo sacro en Federico García Lorca*, in EAD., *Algunos lugares de la pintura. Edición, introducción y notas de Pedro Chacón*, cit., pp. 96-99.

32 EAD., *Un capítulo de la palabra: el Idiota*, in *Esencia y hermosura. Antología, Selección y relato prologal de José-Miguel Ullán*, cit., p. 437.

33 I. MURCIA SERRANO, *De la originalidad de Velázquez. Las interpretaciones de Ortega, Zambrano y Gaya*, in «Thémata Revista de Filosofía», n. 45, 2012, p. 296.

che potremmo utilizzare anche in questo contesto, pensando a Velázquez che dipingeva «la santidad que exhalaban las cosas insignificantes»³⁴. In tal senso, seguendo Carmen Revilla, possiamo parlare di ‘disumanizzazione’ nella teoria dell’arte zambranianiana. Però non come lo aveva fatto Ortega³⁵ nell’ambito della sociologia, bensì nell’ambito del sacro; perché in quanto artista, l’uomo scoglie i lacci del concetto, della ragione astratta e fa sì che l’anima possa conoscere sé stessa, redendo intelligibile la struttura autentica della realtà, la sua essenza ontologica pura³⁶.

Si sentirà, a questa altezza dell’analisi, la mancanza di un qualunque riferimento di Maria a *Las Meninas*. Quello che sappiamo, lo dobbiamo a brevi ma densi frammenti di testi, editi per la prima volta da Jesús Moreno Sanz in occasione del primo centenario della nascita della pensatrice³⁷. Nel manoscritto *M 219*³⁸, conservato presso la Fondazione a *Vélez-Málaga*, scopriamo una ‘meditazione’ sul capolavoro velazquiano, che apre il confronto con Ortega. Zambrano descrive lo spazio de *las Meninas* in termini di sogno, di gioco di specchi del reale. I sogni³⁹, come gli specchi, mostrano la realtà in un tutto visibile, non esiste uno sfondo, tutto si dà in un solo atto simultaneo. Questo è il motivo per cui lasciano senza fiato, come la realtà ‘in alcuni istanti eccezionali’. Il ritratto di famiglia del sovrano incarna, nell’ottica zambranianiana, la ‘storia spettrale’ della Spagna, in sospeso tra ‘defunti e alba’, tra realismo e misticismo. Per la filosofa, «Velázquez vio históricament»⁴⁰, utilizzando un’espressione che potrebbe suonare orteguiana, ma come vedremo, non lo era a pieno.

Il Velázquez di José Ortega y Gasset

José Ortega y Gasset precede l’allieva, offrendo una sua lettura biografica e filosofica

34 *Ivi*, p. 297.

35 J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte* (1925), in *Obras Completas. Tomo III (1917-1925)*, Revista de Occidente, Madrid 1966, pp. 847-878.

36 Carmen Revilla, specialista in pensiero zambranianiano, chiarisce che Ortega ne *La disumanizzazione dell’arte* crede che l’arte moderna abbia accentuato l’antagonismo tra l’‘uomo massa’, frutto passivo dell’avvicinarsi della storia umana, e una cerchia ristretta munita di una privilegiata dote di contemplazione estetica, ovvero i propri artisti. L’arte moderna diventa così disumanizzata perché raffigura idee diventate oggetto esse stesse, in sostituzione al reale concreto, al contenuto di vita vissuta. Il punto di vista di Zambrano, invece, sulla disumanizzazione dell’arte che accogliamo nelle nostre riflessioni, Carmen Revilla lo estrapola da *La destrucción de las formas*, contenuto in un’opera dell’autrice andalusa datata 1945, dal titolo *La agonía de Europa*. C. REVILLA GUZMÁN, *La «ley de la presencia y la figura»: la pintura en la obra de María Zambrano*, in EAD., *Entre el alba y la aurora. Sobre la filosofía de María Zambrano*, Icaria Antrazyt, Barcelona 2005, pp. 190-191.

37 ZAMBRANO, *La pintura*, in *La razón en la sombra. Antología crítica. Edición de Jesús Moreno Sanz*, Ediciones Siruela, Madrid 2004, pp. 539-549.

38 *Ivi*, p. 543.

39 Sulla tematica del sogno, centrale nelle riflessioni zambranianiane, si consiglia: F.J. MARTÍN CABRERO, *El sueño creador de María Zambrano (razón poética y hermenéutica literaria)*, in *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno AISPI*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 231-242. In lingua italiana, si veda ZAMBRANO, *Il sogno creatore*, tr. It. di V. Martinetto, Mondadori, Milano 2002.

40 *Ivi*, p. 544.

di Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, che potrebbe essere così cristallizzata: «[...] gentilombre que, de cuando en cuando, da unas pinceladas»⁴¹. Dal nome altisonante completo emerge maestosità, o per meglio dire, nobiltà, uno degli elementi centrali su cui l'intellettuale madrilenico applica la sua 'ragione storica'. Per *Don José*, tre sono i dati chiave per comprendere il mistero del peculiare realismo *velazquino*: l'uomo storico che rifiuta di essere ufficialmente solo pittore, nell'infaticabile attività di recupero dell'aristocrazia perduta della sua famiglia; l'eredità della lezione caravaggesca nel suo percorso artistico giovanile, il rifiuto del formalismo a favore del realismo che rende 'eterno l'istante' nella sua maturità professionale.

Per glossare questi passaggi argomentativi, seguiremo soprattutto gli scritti orteguiani iniziati a partire dal 1943⁴², quanto il filosofo si trovava a Lisbona, e ricevette la proposta dalla casa editrice Iris-Verlag di Berna di redigere un'introduzione a una riproduzione a colori di alcuni quadri dell'artista andaluso definito quale «pittore dei pittori»⁴³. Si richiede uno studio non specialistico del settore, ovvero Ortega deve misurarsi con una delle icone artistiche più rilevanti della sua terra, senza essere un esperto storico dell'arte. Il risultato di questo lavoro, come spiega lo stesso autore nell'*incipit* della sezione dedicata a Velázquez pubblicata nelle sue opere complete, sarà un corpo di saggi editi prima in tedesco, poi in francese e in inglese, che costituisce il cuore delle sue riflessioni sul tema.

A questo sforzo teorico iniziale, ne seguiranno altri nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta⁴⁴, con l'intenzione di dare alle stampe un libro sul pittore spagnolo, il cui primo capitolo doveva essere, *La reviviscencia de los cuadros*, che apparirà nella rivista catalana *Leonardo*.

Un altro capitolo doveva essere l'insieme di lettere contemporanee al pittore, che servono per ricostruire il contesto storico in cui era vissuto e il resto delle pagine su Velázquez, erano appunti di una conferenza tenuta a San Sebastián nell'estate del 1947. Questo libro, ammette lo stesso Ortega, è un gruppo di «papeles lanzados a la contingencia»⁴⁵, di un intellettuale che ha sfiorato la pittura di passaggio, quasi distrattamente. Vedremo che alcune tematiche presenti nella sua indagine filosofica, saranno coincidenti con l'impostazione zambraniana, come ad esempio, il contrasto tra il formalismo di radice italiana e il realismo iberico; però come sottolineano Massimo Mazzocchi o Javier Zamora

41 ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas. Tomo VI (1941-1955)*, Taurus Edición Fundación José Ortega y Gasset Centro de Estudios Orteguianos, Madrid 2006, p. 638.

42 *Ivi*, pp. 603-744, 883-952, 1105-1107.

43 Velázquez è stato oggetto dell'interesse del filosofo già nel 1916, quando ancora giovane, si era sorpreso per l'assenza di attenzione che in Spagna aveva circondato il pittore sivigliano, fino all'apprezzamento della sua opera da Édouard Manet. Fu proprio l'artista francese a definirlo il 'pittore dei pittori' per il suo eccezionale talento. MURCIA SERRANO, *De la originalidad de Velázquez. Las interpretaciones de Ortega, Zambrano y Gaya*, cit., p. 291. Riguardo a Manet cfr. BOMBACI, *Il luogo dell'uomo: María Zambrano dinanzi a El Pablillo di Velázquez*, cit., p. 44.

44 Per uno studio completo dei testi orteguiani sul tema, con traduzione in italiano, si veda ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*, a cura di Giuseppe Mazzocchi, Ibis, Como-Pavia 2015.

45 ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas. Tomo VI (1941-1955)*, cit., p. 606.

Bonilla⁴⁶, Ortega si concentra sulla vita concreta dell'artista di corte, sulle circostanze con cui dovette mettersi alla prova per concretizzare la sua più profonda 'vocazione' esistenziale⁴⁷. «[...] de ver la pintura, tenemos que retroceder a "ver" el pintor pintado. Y, en la huella, resucitar el paso»⁴⁸, ci dice il filosofo.

Ovvero, dal pittore alla pittura, il percorso contrario a quello intrapreso da Zambrano. Se vogliamo capire l'essenza della pittura di Velázquez, dobbiamo capire prima le esigenze esistenziali dell'uomo, di Diego, nella sua più contingente individualità vissuta. Infatti, parlando del secondo viaggio in Italia di Velázquez, leggiamo:

Ello es que esta vez ven llegar los artistas de Italia bajo el de Velázquez un "caballero" noble, un gran señor. Tal es la impresión que nos transmiten quienes entonces le trataron en Roma y en Venecia-Boschini, por ejemplo: "*Cavalier, che spiraba un gran decoro Quanto ogn'altra autorevole persona*". Al terminar, su retrato de Inocencio X, el Papa le envía como remuneración una cadena de oro. Con inaudito gesto Velázquez la devuelve haciendo saber que él no es un pintor sino un servidor de su Rey, al cual sirve con su pincel cuando recibe orden de hacerlo. Este gesto solemne con que Velázquez repudia el oficio de pintor nos aclara toda su vida anterior. En el decenio último de 1650 a 1660, se acusa cada vez más la secreta verdad de toda su biografía; la enorme paradoja: Velázquez no quiere, no ha querido nunca ser pintor. Bastaría esto para hacernos comprender por qué pintó tan poco sin necesidad de recurrir a explicaciones ingenuas; como la falta de tiempo⁴⁹.

L'interpretazione della 'ragione storica' non potrebbe essere più limpida: Diego è un uomo dalla vita quasi monocromatica, perché nasce e vive la sua giovinezza a Siviglia, in una famiglia di origini portoghesi che aveva perso gran parte dei suoi natali aristocratici. Ha la fortuna di rendere manifeste le sue doti di bambino prodigio presso il laboratorio di Pacheco, che oltre a renderlo consapevole della sua genialità, le darà in moglie l'unica donna della vita dell'artista, sua figlia⁵⁰. Subito dopo avviene il grande evento: il Conte-Duca di Olivares, braccio destro del re, è sivigliano e legato alle amicizie di Pacheco; grazie alla sua mediazione il giovane pittore-prodigio, a soli ventitree anni, entra nelle grazie di Filippo IV con il titolo di pittore di corte. Oltre ai viaggi in suolo italiano per comprare le opere che il sovrano vuole per arricchire la collezione reale poi diventata Museo Nacional del Prado, e la conoscenza di Rubens a Madrid, non ci saranno né altri grandi scossoni esistenziali, né altri contesti in cui sviluppare il suo genio. Ma

46 MURCIA SERRANO, *De la originalidad de Velázquez. Las interpretaciones de Ortega, Zambrano y Gaya*, cit., nota 7, p. 291.

47 Per una interpretazione dettagliata del peso della 'ragione storica' nello studio su Velázquez di Ortega, si consiglia la *Prefazione* del curatore di: ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*, cit. pp. 9-30.

48 Id., *Obras Completas. Tomo VI (1941-1955)*, cit., p. 612.

49 *Ivi*, p. 635.

50 Mazzocchi entrando in dialogo con Ortega, ricorda che nella storia dell'uomo Velázquez, è necessario ricordare anche più sfumature della presunta monotonia difesa dal filosofo madrileno, come per esempio l'esistenza di un figlio del pittore in Italia, dettaglio che nell'epoca in cui scriveva il professore della Universidad Complutense di Madrid, ancora non era stato scoperto. ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*, cit., p. 23.

Velázquez ha ottenuto così ciò che desiderava più ardentemente: lo *status* di nobile al lato del monarca, certificato poi dall'ingresso nell'ordine di Santiago. Il pittore non deve più dipingere per vivere o sopravvivere nelle avversità della Spagna del XVII secolo; può spendere il suo tempo da aristocratico a corte, usando le sue pennellate velocemente, solo sotto ordine diretto del sovrano, in quadri che esattamente per questo motivo non sono numerosi e quasi sempre sono realizzati con straordinaria lentezza e lasciati *sin acabar*⁵¹. Questo è quanto si evince passando al setaccio l'esperienza esistenziale dell'uomo, mercè delle armi ermenuetiche messe a disposizione dalla ragione del *yo soy yo y mis circunstancias*. Resta da comprendere cosa l'uomo e i suoi bisogni contingenti implicano filosoficamente sull'artista e la sua concezione della pittura. Ascoltiamo l'opinione di Ortega in questo paragrafo esaustivo:

Quando Velázquez abandona la Belleza formalista hasta entonces procurada en la pintura y va derecho al objeto según sé se nos presenta en su cotidianeidad, a la vez humilde y trágica; no se crea que renuncia a desrealizar. Ello equivaldría a renunciar al arte [...] [Velázquez quiere] conseguir que la realidad misma; trasladada al cuadro y sin dejar de ser la realidad que es, adquiera el prestigio de lo irreal⁵².

Ortega chiarisce che, tale viraggio deciso e stupefacente verso un cambiamento epocale nella storia dell'arte, l'artista andaluso se lo può concedere perché scopre il *bodegón*, contro la rappresentazione ideale del reale di Raffaello e accoglie l'insegnamento dei ribelli della tradizione italiana: Tiziano⁵³ e Caravaggio⁵⁴. Caravaggio è definito 'Anticristo' dall'anziano, italiano Carduccio, colui che nel palazzo reale madrileno riversava la sua invidia sul giovane pittore amico del re. Il Merisi era colpevole di aver accolto la luce reale nei dipinti dei santi, la stessa luce presente nelle tele chiaroscurali velazchiane⁵⁵. A questo punto, come non citare Rafael Fernández Villa-Urrutia: «En Caravaggio, la luz es una lanza divina que propicia una mágica unificación entre la voluntad sobrenatural y gratuita de Dios, y la existencia del pecador»⁵⁶. Realismo e misticismo sembrano intrecciarsi anche nella luce caravaggesca: un'anticipazione in epoca barocca della luce spagnola vista da Zambrano. Diego, bagnato dalla luce caravaggesca e spagnola, non voleva deformare la realtà piegandola a desideri idealizzanti e ideologici. Non a caso, l'artista dipinge a Madrid solo quattro quadri di genere religioso: il *Cristo Crucificado* sotto incarico di Felipe IV per le monache di San Placido; il *Cristo atado a la columna* in cui traspare certa angustia prodotta dalla morte di una delle sue bambine; la *Coronación de la Virgen* per le stanze della regina e la *Tentación*

51 ID., *Obras Completas. Tomo VI (1941-1955)*, cit., p. 618.

52 *Ivi*, pp. 644-645.

53 *Ivi*, p. 646.

54 Per un confronto tra Velázquez e Caravaggio, si veda ID., *Para el tema: Influencia de Caravaggio*, in *Obras Completas. Tomo VI (1941-1955)*, cit., pp. 721-736. MURCIA SERRANO, *De la originalidad de Velázquez. Las interpretaciones de Ortega, Zambrano y Gaya*, cit., p. 292.

55 ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas. Tomo VI (1941-1955)*, cit., pp. 642-643.

56 R. FERNÁNDEZ VILLA-URRUTIA, *Notas para una interpretación teológica de Caravaggio*, in «Orígenes» (La Habana), n. 40, 1956, p. 46.

de *Santo Tomás*, senza committenza chiara. Ma questo non significa che sia irreligioso⁵⁷. Sánchez Cantón, indagando nel campo complesso della spiritualità dell'artista, dirà chiaramente:

[...], el sentimiento devoto de algunos de sus cuadros religiosos son trazos firmes de una espiritualidad vigorosa que actuó sin descanso en todo el trascurso de su vida. Por encima de la visión aguda de la realidad, sobre la retentiva y la aptitud técnica maravillosas del magno pintor señoreaba, con dominio sereno, el Espíritu⁵⁸.

Ad ogni modo per Diego, secondo Ortega, la religione diventa mitologia, così ai santi preferisce le divinità greche dipinte con le fattezze della gente comune. La tela della *Fragua de Vulcano* è una rappresentazione della lavanderia dell'ambasciata di Spagna a Roma con i suoi umili impiegati⁵⁹.

E quando dipinge Cristo, Maria e Marta lo fa incorniciandoli in secondo piano, alle spalle di uno spaccato di puro quotidiano; è l'unico modo che accetta per rappresentare il sacro, quello della 'prosa'. «No es posible; piensa Velázquez, que la prodigiosa destreza lograda en el manejo de los pinceles no tenga otra finalidad más honda, más seria que contar cuentos convencionales y crear vacías ornamentalidades. Este imperativo de seriedad es el que induce a la prosa»⁶⁰, come Cartesio, specificherà qualche riga dopo lo stesso Ortega. Così nasce *Las Meninas*, precludendo alla fotografia⁶¹ e al suo dono di immortalare il tempo sfuggente dell'uomo. O per concludere con le stesse parole dell'autore:

La pintura hasta Velázquez había querido huir de lo temporal y fingir en el lienzo un mundo ajeno e inmune al tiempo, fauna de eternidad. Nuestro pintor intenta lo contrario: pinta el tiempo mismo que es el instante, que es el ser en cuanto está condenado a dejar de ser, a transcurrir, a corromperse. Eso es lo que eterniza y ésa es, según él, la misión de la pintura: dar eternidad precisamente al instante – ¡casi una blasfemia!⁶².

Una di quelle blasfemie che, per esempio, seguendo la spiegazione di Sánchez Can-

57 ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas. Tomo VI (1941-1955)*, cit., p. 647.

58 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La espiritualidad de Velázquez. Conferencia leída el 23 de septiembre de 1942 en el curso de verano de la Universidad de Oviedo*, in «Revista de la Universidad de Oviedo», n. 13-14, p. 222.

59 Al riguardo, Inmaculada Serrano scrive: «En lugar de idealizar, Velázquez “tiraría” de los mitos hacia abajo hasta reintegrarlos desprestigiados en la realidad humana, y después los traspasaría al lienzo en la forma superior del realismo de lo fantasmal». MURCIA SERRANO, *De la originalidad de Velázquez. Las interpretaciones de Ortega, Zambrano y Gaya*, cit., p. 294.

60 ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas. Tomo VI (1941-1955)*, cit., p. 651.

61 *Ivi*, p. 654.

62 *Ibidem*. È interessante leggere questo passaggio del pensiero di Ortega, integrandolo con la visione della pittura dell'autore, in una dialettica realismo-idealismo-razionalità-intenzionalità descritta da Carchidi. In CARCHIDI, *La conquista della forma. Pittura e quadri nella filosofia dell'arte di José Ortega y Gasset*, cit., p. 206.

tón⁶³, comportano i problemi che Santa Teresa di Gesù⁶⁴ ebbe con l'Inquisizione, per aver osato cercare e trovare Dio nelle stoviglie, nelle più semplici abitudini domestiche, nella più libera e concreta anima individuale sospesa tra cielo e terra. Anche Gian Lorenzo Bernini, che lo stesso artista spagnolo conoscerà, ammirerà a Roma ed emulerà, aveva dato una splendida versione del realismo mistico teresiano nella cappella Cornaro di Santa Maria delle Vittorie. Lei, la mistica di Avila e lui, il pittore di Siviglia, pur non essendo un mistico⁶⁵, rendono il *Siglo de Oro* in Spagna il luogo dell'utopia dell'istante eterno. Sarà lo stesso Velázquez a cogliere la forza sovraumana nel volto che ha ritratto – due volte – di Santa Teresa di Gesù⁶⁶ e di un'altra religiosa concretamente coinvolta nelle missioni evangeliche oltre oceanico: la francescana madre Geronima de la Fuente⁶⁷. Un'aureola di santità campeggia su tutti questi ritratti, tra i pochissimi femminili, nonostante il loro accentuato realismo. Il parallelismo con un altro ritratto di Santa Teresa, sempre più inoltrata nell'esercizio della mistica e sempre più segnata dal ben visibile passo dei faticosi anni di fondazioni, del carmelitano italiano Fra Giovanni della Misericordia, sorge spontaneo⁶⁸. Non è un caso che il Secolo d'Oro artistico e letterario spagnolo

63 SÁNCHEZ CANTÓN, *La espiritualidad de Velázquez. Conferencia leída el 23 de septiembre de 1942 en el curso de verano de la Universidad de Oviedo*, cit., pp. 205-206.

64 Un'interessante connessione tra Santa Teresa di Avila e l'artista sivigliano è stata presentata anche da Tomaso Montanari, in un ciclo di quattro documentari intitolato *Velázquez. L'ombra della vita*, consultabile su <https://www.raiplay.it/video/2019/01/Velazquez---L-ombra-della-vita---E1-21891fdc-6a-5a-4780-9fca-436deed5443e.html>. Si veda, inoltre, SÁNCHEZ CANTÓN, *La espiritualidad de Velázquez. Conferencia leída el 23 de septiembre de 1942 en el curso de verano de la Universidad de Oviedo*, cit., pp. 217-218.

65 «Sólo un hombre de alma distante y displicente, de índole apática podía pintar así. Es muy raro que vislumbremos en él calor alguno. Es todo lo contrario de un romántico, de un afectivo, de un tierno, de un místico». ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas. Tomo VI (1941-1955)*, cit., p. 646.

66 D.M. GOLAY, *Atlas Thérèse d'Ávila «Aventurer sa vie». Une sainte dans l'histoire et dans le monde*, Les éditions du Cerf, Paris 2014, p. 119. Laura Gutiérrez Rueda recopila nel suo catalogo due ritratti attribuiti a Diego Velázquez. Il primo fa parte della Collezione madrilenia Casa Torres, ed è stato poi riprodotto nel francobollo da tre pesetas stampato per il quarto centenario della riforma teresiana. Il secondo fa parte della collezione Manuel Comba, conservata sempre presso la capitale spagnola. L. GUTIÉRREZ RUEDA, *Ensayo de Iconografía Teresiana*, in «Revista de Espiritualidad», XXIII, 90, 1964, pp. 71-72. L'articolo e le riproduzioni dei due ritratti appaiono successivamente in un monografico, arricchito da una bellissima sezione grafica che segnaliamo: L. GUTIÉRREZ RUEDA, *Gracia y hermosura. Ensayo de iconografía teresiana*, Editorial de Espiritualidad, Madrid 2012, pp. 202-203.

67 A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *La venerable madre Jerónima de la Fuente*, consultazione digitale 26/02/21 in <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-venerable-madre-jeronima-de-la-fuente/7fdeb84a-a3ba-42c9-a4d1-ebca272878ce>.

68 A questo proposito, è opportuno menzionare *La lengua en pedazos*, una rappresentazione teatrale realizzata da Daniel Albadalejo e Clara Sanchis presso la Residencia de estudiantes a Madrid, trasmessa in diretta su Edaddeplata.org, il 27 febbraio 2021. Il regista Juan Mayorga traduce l'utopia dell'istante eterno in un dialogo estenuante tra Teresa d'Avila e l'inquisitore protagonista. I due personaggi indossano, in soluzione di continuità, i panni di un agente contemporaneo che pone sotto interrogatorio una laica alla ricerca di Dio, e un gesuita del Sant'Uffizio che incalza la santa carmelitana in difesa delle sue visioni celestiali ed infernali. Ancora una volta, cielo e terra intrecciano realismo e spiritualità. «[...] en la mayor contradicción estaba la ganancia; [...]», scriveva la santa abulense in: SANTA TERESA D'AVILA, *Tutte le Opere. Nuova edizione riveduta e corretta*, (a cura di) Massimo Bettegini, testo spagnolo a fronte, Bompiani, Milano 2018, p. 602. Inoltre, un parallelismo accurato tra la pittura

sia stato studiato con particolare attenzione da Zambrano e Ortega, e con particolare sensibilità filosofica, approcciato in un momento in cui si dedicavano ad analizzare il contributo di Velázquez nella storia culturale del loro paese. Si tratta di prospettive convergenti verso la medesima difesa dell'eccezionale talento degli intellettuali ispanici. Loro hanno dimostrato sempre una capacità straordinaria nel congiungere realismo e idealismo per comprendere in profondità la vita umana, le sue radici sacre e la ricchezza dell'identità spagnola.

Conclusioni

Giunti a questo punto, è possibile trarre le conclusioni del confronto proposto. In primo luogo, è opportuno chiarire che i due pensatori studiano Velázquez come ponte tra le loro indagini filosofiche e la loro cultura d'origine. Si tratta di un mediatore, scelto per essere un'eccellenza della produzione artistica della loro patria e interlocutore privilegiato per scoprire i caratteri più distintivi di un'identità culturale in cui rispecchiarsi. Se il discorso riflessivo sul pittore andaluso finisce per assumere tinte mistiche in entrambi gli autori, questo accade in modo più o meno indipendente dalla loro religiosità. Sul docente di Metafisica della Complutense, sappiamo che ha scritto poco in materia religiosa. Luis Miguel Pino Campos spiega che il pensatore non praticava nessuna religione e non era credente cattolico o di altre professioni di fede. Dio per l'autore spagnolo è un concetto utile allo sviluppo del suo pensiero⁶⁹. Per Zambrano, invece, Dio è la colonna portante delle sue riflessioni nel corso della sua intera produzione, dedicata copiosamente a far fronte al problema teologale della presenza del sacro e del divino nella storia dell'umanità⁷⁰. Dunque, la sua religiosità esercita il suo peso anche in materia filosofica, e in particolare, in materia di filosofia dell'arte attinente ai quadri dell'artista sivigliano che abbiamo provato a trattare. Chiariti questi passaggi teorici, potremmo pensare che la trattazione orteghiana della pittura di Velázquez sia più ampia, persino più strutturata rispetto ad alcune scheg-

di Velázquez e la spiritualità teresiana è stato presentato da A. MORENO MENDOZA, *Cristo en casa de Marta y María de Velázquez, una interpretación carmelitana*, in «Cuadernos de arte e iconografía», XIII, 25, 2004, pp. 117-130.

69 Tuttavia, rispettava l'uomo religioso e non mancano allusioni a Dio nelle sue indagini filosofiche, abbondanti in maniera particolare nella sua opera *Entorno a Galileo*, datata 1933. Nell'ottica orteguiana, Dio serve all'essere umano per salvarsi nella dimensione soprannaturale, quando la vita naturale appare senza soluzione; almeno fino all'epoca moderna quando con Galilei e Cartesio, l'uomo torna ad avere fiducia in sé stesso. Per ulteriori aspetti di questa analisi, rimandiamo alla pubblicazione di Luis Miguel Pino Campos, L.M. PINO CAMPOS, *Dios en José Ortega y Gasset: una síntesis de sus creencias e ideas*, in L. CABRIA, J. SÁNCHEZ-GEY, *Dios en el pensamiento hispano del siglo XX*, Ediciones Sígueme, Salamanca 2002, pp. 89-122.

70 Non possiamo esaminare con calma, in questo frangente, tale sfaccettatura del pensiero zambraniano che distoglierebbe l'attenzione dal nucleo principale del presente studio. Juan Fernando Ortega Muñoz lavora minuziosamente su questo tema e sulla differenza teorica nel lessico zambraniano tra sacro e divino: J.F. ORTEGA MUÑOZ, *El Dios del horizonte. Estudio sobre el pensamiento teológico de María Zambrano*, pp. 179-202.

ge di pensiero che Zambrano dissemina nelle sue opere. È una sensazione dovuta a metodi differenti di riflessione filosofica. Per quanto riguarda Ortega y Gasset, la sua riflessione sulla ‘ragione storica’ consiste in un progetto filosofico seminato a partire dagli anni Quaranta del Novecento. In questa fase, consolida un vero e proprio metodo di studio e insegnamento della storia del pensiero e della cultura spagnoli. Tale dato giustifica i suoi numerosi riferimenti agli intellettuali che hanno portato a termine i grandi progressi filosofici in terra ispanica. Tra gli autori di cui si interessa ci sono il proprio Velázquez, così come il pittore aragonese Francisco de Goya o l’umanista Juan Luis Vives. Si tratta di un recupero dello spirito di analisi filosofica che aveva già annunciato nel 1914, nel suo libro *Meditaciones del Quijote*, prima di impostare le sue idee su una linea più metafisica. La ‘ragione storica’ consiste non solamente in un metodo di conoscenza di sé stessi; o detto in altre parole, in una ricerca filosofica individuale basata sulla propria cultura d’origine e sulla storia spagnola. La ‘ragione storica’ sarà il pilastro di un metodo che ha fatto scuola a livello comunitario, perché questo è il lascito più consistente custodito dai suoi allievi dentro e fuori l’esilio, nello sforzo di ricostruire l’identità di una cultura dilaniata dalla guerra e successivamente dalla dittatura franchista.

Maria Zambrano, nonostante sia la sua discepola di maggior prestigio, non era favorevole all’idea di elaborare una filosofia sistematica, ridotta a categorie rigide inesorabilmente presenti nella maggioranza dei sistemi di pensiero. Al contrario, il suo pensiero è volontariamente asimmetrico, asistematico. Tale posizione teorica si riflette nei suoi scritti. Il suo approccio all’analisi filosofica e le sue riflessioni risultano frammentari, perfino dispersi, con l’intenzione chiara di proporre un avvicinamento alla realtà spontaneo, libero, compatibile con le sue imperfezioni. Al momento d’interpretare il suo pensiero, è necessario sempre un doppio esercizio di recupero di testi frammentari e pubblicati in vari volumi; per poi, mettere in relazione e ricongiungere idee espresse in momenti differenti della sua crescita esistenziale ed intellettuale. Arrivando al caso specifico di Velázquez, *Doña María* non perde occasione per ritornare a pensare sulla sua figura, però non nella maniera sistematica che invece si riscontra nei testi del professore di Madrid. Non dimentichiamo che lei è decisamente più incline a diferendare la superiorità della ‘ragione poetica’, a svantaggio della storica orteghiana. La biografia intellettuale zambraniana è contrassegnata da esperienze vitali direttamente connesse alla tragedia della guerra civile spagnola e all’esilio, vissuto in diverse città dell’America del Sud, del Centroamerica e dell’Europa. Il suo itinerario esistenziale e filosofico pieno di turbamenti e spostamenti contribuisce a comprendere la difficoltà con cui si cerca di ordinare e organizzare i suoi manoscritti, saggi e articoli. Per lei, Velázquez è un tema ricorrente sin da prima della guerra civile, quando da studentessa madrilenica si perdeva assorta tra i corridoi del Museo del Prado. Durante l’esilio, la pittura dell’artista continuerà a giocare un ruolo importantissimo nel dispiegarsi del suo pensiero. Lo stesso accadrà ai tempi del suo rientro in Spagna, sotto il vento ristoratore della democrazia recuperata.

Dunque, se per Ortega recuperare la cultura spagnola, e i suoi insigni rappresentanti come Velázquez, consiste nella strutturazione di un metodo filosofico che fa scuola tra

i suoi studenti, l'interesse di Zambrano per la tradizione spagnola assume tratti in parte differenti. Il suo pensiero diventa esperienza esistenziale individuale, necessaria per tornare a respirare e riconoscersi dopo il letargo culturale che il regime dittatoriale aveva voluto imporre a lei in prima persona, oltre che ai suoi compatrioti spagnoli.

Uno stesso terreno quindi, quello della cultura e della pittura spagnole, incarnate da un suo massimo esponente, letto da due prospettive vicine ma difformi, l'una figlia dell'altra, entrambi 'vitali', ma a un certo momento, una in autonomia diventa poetica e meno strettamente storica. Stiamo pensando alla ragione orteghiana maturata in quella zambraniana. Le due ragioni avevano desiderato trovare un compromesso tra poli lontani. La 'ragione storica' era nata come 'vitale', nel tentativo di intavolare un dialogo tra la vita e la scienza filosofica. La 'ragione poetica' è sempre stata 'vitale', 'misericordiosa', nel tentativo di mettere in comunicazione la poesia e la filosofia. Due modi di vedere, in fondo, il sacro della realtà che parlano una lingua attuale e affine alle grandi sfide e alle più intime esigenze della nostra attualità⁷¹.

71 Carlos Varón González offre uno studio originale sulla concezione zambraniana della nostalgia, a partire dalla visione dell'autrice sulle avanguardie artistiche. Struttura un parallelo con Ortega e con la ricerca accademica più recente di Svetlana Boym, espressa nel suo *Future of Nostalgia* nell'ambito della teoria dell'*off-modern*. Si tratta dell'interpretazione di un fine filosofo dell'arte dell'influenza che il pensiero dei due autori spagnoli esercita nella società contemporanea. C. VARÓN GONZÁLEZ, *Nostalgia hacia la tierra: estética, emoción e historia en María Zambrano*, in «Aurora», 21, 2020, pp. 80-92.