

# Pagine Inattuali

Voci scalze.

**Declinazioni dell'opera letteraria  
nel mondo iberico e iberoamericano**

**A cura di Lorena Grigoletto**

Federico II University Press



fedOA Press

Numero 8 della rivista elettronica «Pagine Inattuali»

ISSN 2280-4110

«Pagine Inattuali»

*Voci scalze. Declinazioni dell'opera letteraria nel mondo iberico e iberoamericano*

Settembre 2019

Direzione: Roberto Colonna

Comitato Scientifico:

Tommaso Ariemma (Accademia di Belle Arti di Lecce); Giancarlo Alfano (Università degli Studi di Napoli, Federico II); Daniele Barbieri (Accademia di Belle Arti di Bologna); Horacio Cerutti Guldberg (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Fabrizio Chello (Università degli Studi di Napoli, Suor Orsola Benincasa); Didier Contadini (Università degli Studi di Milano-Bicocca); Serge Gruzinski (École des hautes études en sciences sociales (EHESS)); Stefano Lazzarin (Université-Jean Monnet Saint-Etienne); Mario Magallón Anaya (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Armando Mascolo (Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno - CNR); Stefano Santasilia (Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP)); Giovanni Sgrò (Università degli Studi eCampus)

In copertina: *Pensa il sentimento, sente il pensiero; abbiano i tuoi canti nidi sulla terra, e quando nei cieli s'innalzano a volo oltre le nubi non si perdano* (Unamuno M. de, *Credo poético*, 1907, in *Poesia spagnola del '900*, trad. it. di O. Macrí, Milano: Aldo Garzanti, 1974, p. 263).

© 2019

FedOA - Federico II University Press Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino" Università degli Studi di Napoli Federico II

LORENA GRIGOLETTO

*I mezzadri di dio.  
La metafora del castello in María Zambrano  
tra Teresa d'Avila e Franz Kafka*



1. L'inferno è uno, scrive Zambrano, e tuttavia è un prodotto storico, culturale, ha un che di intraducibile, di non trasferibile da un'epoca all'altra, e forse anche da un singolo uomo a un altro<sup>1</sup>. I suoi molti spazi, i labirintici gironi, le oscure segrete, potrebbero essere paragonate a quelle di un castello, asfissiante e assieme inaccessibile. E il Castello kafkiano, per la filosofa spagnola, è senza dubbio un inferno. Il mondo burocratizzato incenerito – scriveva Elémire Zolla ne *I mistici dell'Occidente* –, laddove per incenerimento s'intende quell'operazione critica imprescindibile che avrebbe condotto l'autore praghese alla levatura iniziatica dei *Quaderni mistici*. «Se oggi qualcuno vuol chiamare fratelli gli uccellini non deve fermarsi a queste piacevolezze, ma esser pronto a gettarsi nella stufa»<sup>2</sup>, questo il profilo del mistico moderno, secondo Zolla, in cui la profonda e preventiva critica del mondo attuale, la decostruzione del proprio orizzonte socio-politico, è condizione necessaria al processo iniziatico. Così Kierkegaard, Hölderlin, Melville, Simone Weil e, naturalmente, Franz Kafka. Del resto lo stesso manoscritto de *Il Castello*, così come altre opere dello

<sup>1</sup> Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, in «Asomante», n. 1, 1947, p. 5.

<sup>2</sup> Zolla E., *Introduzione*, in ID, *I mistici dell'Occidente*, 2 voll., Milano: Adelphi, 1997, vol. I, p. 54.

scrittore, sarebbe andato realmente in cenere se l'amico Max Brod avesse rispettato il volere dell'autore. Al contrario, l'opera venne pubblicata postuma nel 1926, rivista in modo significativo e spesso arbitrario dall'amico e curatore. A questa prima edizione ne seguirono altre, frutto di scelte differenti circa la traduzione e la ricollocazione di alcuni frammenti e varianti.

L'autore ceco rappresenta un riferimento fondamentale per lo sviluppo di alcune tematiche zambraniane quali il sogno, l'articolazione tra autore e personaggio, la dialettica tra passività e azione, e la definizione di romanzo e tragedia<sup>3</sup>. Il Castello, infatti, diviene il luogo metaforico in cui si verificano, se non azioni, stazioni essenziali e unità atomiche del pensiero che compongono un dramma senza voce e che, per le questioni che solleva in Zambrano, è possibile analizzare con maggiore efficacia grazie al confronto con un altro celebre castello, per certi versi agli antipodi, quello *interiore* di Teresa d'Avila. Non si tratta di una contrapposizione su cui si sofferma la stessa pensatrice, che menziona la santa spagnola in poche ma incisive occasioni rispetto alle molte riflessioni dedicate a San Giovanni della Croce, ma di una lettura attraverso due autori per lei significativi, che consente di individuare plessi teorici importanti e di scorgerne la straordinaria proliferazione di senso.

<sup>3</sup> Sulla presenza di Kafka in Zambrano esistono alcune interessanti riflessioni, tra le quali si segnalano: Trueba Mira V., *Los infiernos de lo abstracto (Kafka en Zambrano)*, in «Éndoxa: Series Filosóficas», n. 41, 2018, pp. 195-211; una parte interamente dedicata alla lettura benjaminiana e zambranianiana dell'opera di Kafka la si trova in: Llevadot L., *Para una crítica de la novela, Zambrano y Benjamin*, in «Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"», n. 11, 2010, pp. 77-87, in part. pp. 85-87; infine, un breve riferimento a Kafka appare nell'ambito di una ricostruzione dell'analisi zambranianiana circa il significato di "sogno creatore" in: Ricciotti A., *María Zambrano. Etica della ragione poetica*, Faenza: Mobydick, 2011, p. 101.

Kafka, per l'autrice andalusa, è la voce di un'epoca, è un profeta, il testimone puro, il «visionario incontaminado»<sup>4</sup>, un «mártir de la lucidez»<sup>5</sup> e «sin resplandor»<sup>6</sup> che con il «dolor de la inteligencia»<sup>7</sup>, dolore che si è sempre così poco disposti ad ammettere – osserva Zambrano –, con la sua «justicia nihilista»<sup>8</sup> e quella sua «extraña vocación»<sup>9</sup>, annuncia il «todos seréis perseguidos, perseguidos implacablemente, por el nadie, por la nada. Y por qué? Por el mero hecho de haber nacido y haber luego desnacido»<sup>10</sup>. Ciò che resta – prosegue la filosofa – è, allora, una sorta di astrazione dell'atto persecutorio, che incombe inesorabile quando si è reciso il legame con la redenzione, giacché il vincolo con la creazione lo si era già spezzato da tempo. Non si tratta di un *processo*, dunque, ma di un regresso, di una distruzione e una *disnascita* in tutto simile, secondo Zambrano, a quella verificatasi nell'anima di certi mistici<sup>11</sup>. Quell'inferno, che è il nostro, ossia proprio della nostra epoca, e che si dischiude nella *Metamorfosi*, nel *Processo* e nel *Castello*, è la tragedia declinata in *crisi*, ostinata e indefinita, è l'inferno dispiegato in un solo punto:

un angosto pasillo donde los condenados se apiñan. Porque un solo punto del infierno puede desplegarse indefinidamente, desarrollarse en innumerables fugas, en largos silogismos, en interminables cadenas de deducciones y repeticiones. El infierno es la repetición infinita, que no puede detenerse. El desarrollo infinito de un solo minuto. Y

<sup>4</sup> Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., p. 13.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>6</sup> Zambrano M., *Franz Kafka, mártir de la miseria humana*, in «Suplementos Anthropos», n. 2, 1987, p. 29.

<sup>7</sup> Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., p. 7.

<sup>8</sup> Zambrano M., *Franz Kafka, mártir de la miseria humana*, cit., p. 31.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>10</sup> Zambrano M., *Franz Kafka, mártir de la miseria humana*, cit., p. 31.

<sup>11</sup> Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., p. 12.

así Kafka no tuvo necesidad de ver más que un solo instante<sup>12</sup>.

Del resto fu proprio Jung – autore imprescindibile per Zambrano – ad analizzare le diverse zone pericolose (tra cui abisso marino, caverna, foresta, isola e, appunto, *castello*), associate alla “discesa agli Inferi” come parabola del viaggio del filosofo “redentore”<sup>13</sup>. Tuttavia, in Kafka è proprio la possibilità stessa della redenzione a venire meno; questa la profonda differenza con Dostoevskij, secondo la pensatrice spagnola<sup>14</sup>.

Di profondo impatto fu indubbiamente la pubblicazione sulla celebre «Revista de Occidente» del racconto *La Metamorfosi*<sup>15</sup>, senz’altro l’opera più classica della letteratura moderna – osserva la filosofa –, giacché in essa Kafka torna sì a un tema antico, ma al fine di trovare «fábulas para el Infierno»<sup>16</sup>. In tal modo, il carattere favolistico proprio di questo *topos* finisce per acquisire natura catastrofica e invalidare, con il regresso alla materia bestiale e all’inorganico, l’intera creazione umana fatta a “immagine e somiglianza” di Dio<sup>17</sup>. Eppure, stando a quanto confessa la stessa Zambrano in uno dei saggi su Kafka, il suo messaggio non arrivò subito a destinazione, non rivelò immediatamente il suo significato più profondo. Infatti, si trattava di una profezia e, in quanto tale, non fu compresa fino a quando non si realizzò, fino a quando la storia stessa non la fece presente dispiegandone il senso in tutto il

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>13</sup> Cfr. Jung C.G., *Psicologia e alchimia*, trad. it. di Bazlen R. interamente riveduta da Baruffi L., Torino: Bollati Boringhieri, 1981, p. 327.

<sup>14</sup> Cfr. Zambrano M., *Franz Kafka, mártir de la miseria humana*, cit., pp. 30-31.

<sup>15</sup> Cfr. *ibidem*, p. 29. Il racconto comparve per la prima volta in traduzione spagnola nel 1925. Inizialmente attribuita a Borges, poi a Margarita Nelken, Carmen de Burgos e altri, la paternità della traduzione resta tutt’oggi incerta. Si veda: *La metamorfosis*, in «Revista de Occidente», III, nn. 24 e 25, junio-julio 1925.

<sup>16</sup> Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., p. 17.

<sup>17</sup> Cfr. Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., p. 14.

suo orrore<sup>18</sup>. È alla tragedia dell'uomo contemporaneo, al male banale e d'ufficio, all'assoluto incarnato nei grandi stermini del Novecento, che si riferisce l'autrice.

2. La pensatrice spagnola dedica a Kafka tre scritti: *Franz Kafka, mártir de la miseria humana* (1941); *Franz Kafka, un mártir de la lucidez* (1947) e *Il romanzo-tragedia: Il castello di Kafka* (1965), che appare come capitolo all'interno dell'opera *Il sogno creatore*<sup>19</sup>. Quest'ultimo rappresenta certamente il momento di maggiore introiezione e rielaborazione dei temi e luoghi kafkiani nella riflessione zambranaiana; il momento in cui il Castello diviene metafora operante e indipendente. In esso si schiudono due questioni filosofiche fondamentali, che attraversano interamente tanto le opere sul tema del sogno quanto la produzione zambranaiana nel suo complesso<sup>20</sup>: l'una relativa al problema dell'identità, l'altra al movimento. Se alla prima corrisponde la domanda essenziale "Chi sono io?", che si declina nell'estraniante condizione dell'anonimato (il signor K.), nonché nel semplice e primitivo legame con la propria funzione (la professione), alla seconda corrisponde una dura e inappellabile negazione: "mai". Chi sono io? Un'entità anonima, una mera funzione. Raggiungerò il Castello? Mai. Tale condizione, di anonimato e immobilità, rappresenta per Zambrano la forma propria di ciò che definisce "romanzo-tragedia" dal punto di vista delle categorie estetiche, e "sogno di ostacolo" dal punto di vista delle categorie della vita.

<sup>18</sup> Cfr. Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., pp. 15-16.

<sup>19</sup> Zambrano M., *Franz Kafka, mártir de la miseria humana*, in «Espuela de Plata», n. 1, 1941, pp. 3-8 (poi duplicato in «Suplementos Anthropos», n. 2, 1987, pp. 28-32, versione alla quale si fa riferimento); *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, in «Asomante», n. 1, 1947, pp. 5-17; *Il romanzo-tragedia: Il castello di Kafka*, in ID, *Il sogno creatore*, a cura di Marseguerra C., trad. it. di Martinetto V., Milano: Bruno Mondadori, 2002, pp. 149-161.

<sup>20</sup> Oltre all'opera già menzionata *Il sogno creatore*, altro testo fondamentale sui temi del sogno e della temporalità è: *I sogni e il tempo*, trad. it. di Sessa L. e Sartore M., Bologna: Pendragon, 2004.

Per quanto riguarda la sua definizione estetica, se da un lato la filosofa andalusa nota come la storia di K., sebbene inscritta nella struttura classica del romanzo, manchi di qualcosa di essenziale affinché il romanzo stesso si realizzi in quanto tale portando a compimento la vicenda umana del protagonista, dall'altro vi riconosce un di più rispetto al genere romanzo, ovvero la presenza di alcuni elementi tipici della tragedia. *Il Castello*, infatti, non può dirsi propriamente un romanzo perché in esso manca il movimento vero, l'azione autentica possibile esclusivamente grazie all'amore. È tragedia, invece, in quanto vi emergono due elementi caratteristici di questo genere: l'impassibilità dell'eroe (che in questo caso è tale da renderlo persino "disumano") e il suo essere l'innocente-colpevole. Circa la riflessione sul Castello nella prospettiva delle categorie vitali, invece, l'analisi zambraniana muove dalla ricostruzione della condizione e del luogo in cui si svolge la vicenda di K. che, pertanto, è utile ripercorrere brevemente prima di procedere nella nostra disamina.

Dal profilo banale, approssimativo, goffo ma al tempo stesso inquietante, il Castello si presenta sin da subito nella sua architettura di promesse disattese: «non era un antico maniero cavalleresco né un palazzo nuovo e sfarzoso [...] se non si fosse saputo che era un Castello, lo si sarebbe potuto prendere per una cittadina [...] il Castello lo deluse»<sup>21</sup>. Visto sempre e solo dall'esterno, quella bizzarra e minacciosa accozzaglia di costruzioni dà tuttavia l'impressione di essere già irrimediabilmente intrappolati al suo interno, nelle viscere del suo inarrestabile meccanismo. Del resto, il titolo tedesco dell'opera è *Das Schloß*, castello sì ma anzitutto "serratura"<sup>22</sup>, in cui non si entra né si esce. K., com'è noto, è convocato dal Castello affinché vi assuma l'incarico di nuovo agrimensore; arriva di sera tardi e il villaggio è

<sup>21</sup> Kafka F., *Il Castello*, trad. it. di Gandini U., introduzione di Quinzio S., Milano: Feltrinelli, 2017, p. 39.

<sup>22</sup> Cfr. Quinzio S., *Introduzione*, in Kafka F., *Il Castello*, cit., p. 12.

innevato, per cui i piedi sprofondano nella neve. La prima sensazione è di vero e proprio smarrimento, K. è certamente lo straniero, forse l'ebreo errante<sup>23</sup>. Che poi il Castello abbia confini indefiniti e natura tentacolare è presto rivelato. Difatti, il figlio del custode giunto alla locanda chiarisce: «Questo villaggio è proprietà del Castello, chi ci abita o pernotta in un certo senso abita e pernotta nel Castello»<sup>24</sup>.

A partire dal primo capitolo, in cui come osserva Sergio Quinzio è già annunciata e compiuta l'intera vicenda, la narrazione, suddivisa in sette simbolici giorni, muove tutta intorno all'unico obiettivo di raggiungere il Castello senza mai riuscirci, perdendosi, al contrario, in un intricarsi sempre più fitto e sfiancante di impedimenti, questioni personali, relazioni torbide e rinvii continui. Tutto appare scollato, privo di fondamento, fittizio e incredibile, eppure il protagonista non sembra realmente sorpreso, al contrario reagisce all'assurdità e incompletezza di questa dimensione con distacco o superficiale partecipazione, e persino vi aderisce. In quest'ottica, risulta di maggior impatto la scelta dell'autore di raccontare la vicenda in terza persona anziché in prima, come inizialmente progettato<sup>25</sup>, giacché così facendo non fa che alimentare il senso di estraneità e la sensazione che si manchi sistematicamente l'obiettivo, ovvero qualsiasi tipo di riconoscimento o concreta identificazione. Il Castello, infatti, è il luogo della non coincidenza, il luogo in cui tutto è contraddetto, rinviato e assieme paradossalmente normativizzato, ossia in qualche modo identificato e reso argomento di legge ma nel suo stesso essere differito. In tal senso, il termine "processo", come osserva Febbraro riferendosi all'altro celebre romanzo kafkiano, spalanca una dimensione mai prima di allora tanto distante da

<sup>23</sup> Cfr. *ibidem*, p. 14.

<sup>24</sup> Kafka F., *Il Castello*, cit., p. 33.

<sup>25</sup> È quanto emerge dall'apparato di note dei primi due capitoli, come evidenzia molto opportunamente Gandini nella *Nota di traduzione* (Cfr. *ibidem*, p. 28).

quella implicata dalla nozione di “procedimento”<sup>26</sup>. Sorta di norma vuota, puro involucro, il Castello ricorda l’otre dentro cui Eolo costrinse i venti destinati, contro ogni intenzione, a rinviare il ritorno di Ulisse, otre che contiene una tempesta di possibilità, tutte le direzioni tranne quella buona.

In questa prospettiva, estremamente incisive risultano le parole che Olga rivolge a K. a proposito del marito, il messaggero Barnabas, e della sua funzione all’interno del Castello. Parole che più che mai ci fanno scivolare nell’assurdo di una concatenazione infinita di eventualità e ipotesi che sembrano risalire alla fonte del linguaggio per minarlo alla base, facendo del principio di non contraddizione un traballante e sempre più cupo numero di *clonnerie*.

Allora ci domandiamo: ma è poi un servizio per il Castello quello che Barnabas svolge? Certo, lui va nelle cancellerie: ma quelle cancellerie sono davvero il Castello? E anche se ci sono cancellerie che fanno parte del Castello, sono poi davvero quelle che Barnabas può frequentare? [...] Non che gli vietino esplicitamente di proseguire, però non può proseguire una volta che abbia trovato i suoi superiori e che questi l’abbiano sbrigato e mandato via. Inoltre là si è sempre sorvegliati, o almeno lo si crede. E quand’anche proseguisse, a che cosa gli servirebbe dal momento che non vi ha un lavoro difficile da svolgere e vi si troverebbe come un intruso? Non devi figurarti quelle barriere come un confine preciso [...] Ci sono barriere anche nelle cancellerie in cui lui va ed esistono quindi anche barriere che lui supera e che non hanno un aspetto diverso dalle barriere che non ha ancora superato [...] Però il dubbio va oltre e non c’è modo di difendersi. Sì, Barnabas parla con dei funzionari e a Barnabas affidano dei messaggi. Ma che funzionari sono, e che messaggi? Adesso, a sentir lui, è adetto a Klamm ed è lui

<sup>26</sup> Cfr. Febbraro P., *Kafka il bello*, in ID, *L’idiota. Una storia letteraria*, Firenze: Le Lettere, 2011, p. 267.

personalmente che gli affida gli incarichi. Bene, sarebbe già molto, perfino certi inservienti di rango superiore non arrivano a tanto: ma forse è anche troppo, ed è questo che fa paura. Pensaci un po': essere addetti direttamente a Klamm, parlargli a tu per tu. Ma la situazione è davvero questa? Sì, lo è, ma allora perché Barnabas dubita che il funzionario che lassù indicano come Klamm sia proprio Klamm?<sup>27</sup>

Attraverso un linguaggio aderente al parlato, «sempre univoco e preciso», ma che esprime lo slittamento eterno, l'incomprensione e l'incompletezza di una vera e propria «parabola ebraica» il cui «compimento può essere solo messianico»<sup>28</sup>, un linguaggio ossessivo e onirico, chiara espressione secondo Quinzio della tradizione ebraica – si pensi a Freud –<sup>29</sup>, il Castello è il luogo della proliferazione del simbolo, del gioco assurdo e allucinato di un'ermeneutica infinita<sup>30</sup>. Ed è precisamente il carattere ossessivo del mondo onirico kafkiano a indurre Zambrano all'adozione della formula “sogno di ostacolo” o “sogno della psiche”<sup>31</sup> per descrivere la condizione del suo protagonista.

L'indagine zambraniana sul sogno muove dall'esigenza storica di riflettere sul comportamento dell'uomo in assenza del tempo ed è da collocare nel quadro di una programmatica decostruzione degli assunti di base del razionalismo come orizzonte culturale dell'Occidente. Infatti, la distinzione fenomenologica tra “sogni della psiche” e quelli che definisce “sogni della persona” o “creatori”<sup>32</sup>, mostra i due essenziali comportamenti umani di fronte all'assoluto e consente, declinando il sogno da fenomeno fisiologico a originaria matrice umana, di segnalare il cammino dell'uomo nella storia come sacrificale o etico. Per “sogni della

<sup>27</sup> Kafka F., *Il Castello*, cit., pp. 222-223.

<sup>28</sup> Quinzio S., *Introduzione*, in Kafka F., *Il Castello*, cit., pp. 12-13.

<sup>29</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>30</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>31</sup> Cfr. Zambrano M., *Il sogno creatore*, cit., p. 149.

<sup>32</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 74-80.

psiche” Zambrano intende quei sogni nei quali il fluire temporale è impedito, intende la condizione d’impossibilità o di assolutezza del movimento che vanifica l’unica azione possibile, quella “creatrice” perché rivelatrice del proprio essere. Azione poetica che, al contrario, si verifica nei “sogni della persona”, laddove nella passività più pura, in una sorta di *disnascita* o disfacimento del proprio essere, avviene un delicato processo di riconoscimento (*anagnorisis*). L’eventualità che questo si realizzi, allora, è strettamente connessa alla dimensione di passività che solo consente al tempo di fluire nuovamente. Infatti, esiste un legame profondo tra passività, temporalità e libertà, tale per cui esclusivamente quando il soggetto – inteso come l’Io razionale e pienamente votato all’azione della tradizione filosofica – consente al tempo di penetrare e di liberarlo dalla propria assolutezza si compie il risveglio. Quest’ultimo, che è rinascita conseguente al disfacimento dell’Io e delle sue maschere, si dà grazie al pensiero e alla sua consustanziale temporalità con cui feconda l’assoluto fluidificandolo e fondando il passato. Esattamente questa inserzione del tempo nell’atemporalità, del movimento nell’immobilità, questo primo atto dell’azione nella passività più estrema, rende possibile il passaggio da *personaggio* a *persona*.

La dialettica tra sogno e veglia è di cruciale importanza nella riflessione zambraliana e, come anticipato, ha profonde ricadute tanto a livello individuale quanto in una prospettiva storica: la contrapposizione tra “storia tragica” e “storia etica”, infatti, trova nell’indagine sul mondo onirico una fertile e suggestiva occasione di sviluppo teoretico. Sogno e veglia corrispondono a due condizioni essenziali del soggetto, passività e azione, che la pensatrice spagnola intende ricalibrare al fine di rimediare al peccato tutto occidentale del razionalismo, del volontarismo e dell’“autodivinizzazione” dell’umano. In questo senso sono da interpretare la sua rivendicazione del primato del patire e la riconsiderazione critica dei concetti di “azione” e “finalità”.

Proprio l'argomento umano della finalità emerge con forza nelle illuminanti pagine dedicate al romanzo *Il Castello*. Scritto con la lettera maiuscola per evidenziarne il carattere di assolutezza, il Castello è difatti meta irraggiungibile, ma questa impossibilità è strettamente connessa, secondo Zambrano, alla falsa identità del protagonista. Depositario assieme al personale che vi lavora di un sapere assoluto, il Castello pone domande, procedendo nello smembramento dell'identità del protagonista che si districa tra molteplici e inutili formule linguistiche e che, tentando di trovare una via d'uscita – l'unica – dal labirinto, elabora finalmente, sebbene in modo non risolutivo, la domanda relativa alla propria identità: «chi sono io?». Domanda che nasce normalmente da angoscia e speranza, precisa Zambrano, ma che qui, al contrario, è pronunciata senza intensità, risultando quindi priva di capacità operativa. Un cambiamento di tonalità sarebbe forse sufficiente a trovare il passaggio che conduce al riconoscimento di sé; si ricordi la formula «adsum» (ci sono, sono qui) di *Delirio e destino*, pronunciata dall'autrice-protagonista per la prima volta all'inizio della sua “quasi autobiografia” come constatazione dell'esserci nudo e passivo, e poi ripetuta verso il finale ma in modo nuovo, come trasformata in risposta personalissima a una chiamata del destino. Invece, la condizione del protagonista kafkiano va solo peggiorando, poiché da questa domanda dal tono neutro, apatico, non può che scaturire un misconoscimento; K. potrà solo scoprire di essere in qualche modo colpevole del suo arrivo al Castello che, d'altra parte, mai e poi mai raggiungerà. Ecco, dunque, l'ostacolo del sogno, l'assoluto inarrivabile per cui ogni sforzo è vano e che, unito all'impossibilità di definire la propria identità, rende il protagonista anonimo e perfino scomposto in una galleria di personaggi privi di sostegno, ciascuno più anonimo dell'altro, il cui unico collante possibile, il nome, si traduce in realtà nel grottesco tentativo di chiarire il proprio ambito professionale. E la professione è come la maschera, suggerisce Zambrano, la maschera che soffoca la vita sotto il sogno assoluto del proprio essere (della

volontà d'Essere); perciò i vissuti sono privi di tempo e spessore, e i personaggi non sono altro che figurine tra cui il protagonista si aggira senza mai godere di un momento di intimità. Continuamente alluso e mai nominato, il soggetto scandisce la propria vita in sogno nella più totale impassibilità di fronte al carattere inautentico dell'Io, di fronte a una vita passata che non ha possibilità alcuna di essere riscattata. E senza riscatto nessuna meta, senza passato nessun cammino. È così che la storia di K. si stravolge in fatalità, in sogno di ostacolo, per definizione insolubile. La sua forma è quella dell'ossessione, che implica sempre un'incapacità fisica, e infatti le gambe non reggono, o i piedi sono molli, o ancora si corre disperatamente senza procedere di un millimetro (ulteriore significato dell'aporia di Zenone?).

Incapace di rispondere all'enigma del "chi", tanto impassibile da essere «sull'orlo della disumanizzazione»<sup>33</sup>, K. non ha alcuna possibilità di risolvere la situazione in cui si trova, per questo il suo sogno non svanisce ma, anzi, si cristallizza nel racconto gelidamente distaccato della sua vita senza che vi si possa muovere realmente attraverso. Il protagonista, difatti, è immobile, le sue azioni sono semplici esecuzioni e gli è impossibile persino la morte, perché quando non si vive non si può morire.

Come Edipo, K. è un eroe di tragedia che non supera l'ostacolo del riconoscimento, per questo va incontro alla morte, una morte insensata e disumana. In proposito, ma riferendosi questa volta a quel Josef K. protagonista de *Il processo*, l'autrice scrive: «e così, la sua morte, più che veridica morte, sembra essere annichilimento; la profezia di quei campi di sterminio dove i condannati facevano regolarmente la coda per entrare nelle camere a gas: arcano assoluto»<sup>34</sup>.

Profezia e fatalità sono causate dall'inesistenza del passato; infatti, nulla si sa del signor K. Ed è precisamente questa mancanza

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>34</sup> Zambrano M., *Il sogno creatore*, cit., p. 154. Traduzione lievemente modificata.

di un punto di partenza reale, di un passato da cui provenire e oltre il quale avanzare, a congelare il romanzo. Al contrario, il viaggio di Don Chisciotte della Mancia, per quanto destinato al fallimento, ha inizio da un passato autentico, dalla vita vera di Alonso Quijano il buono. La mancanza di un riferimento al passato e la conseguente condizione di anonimato per cui il protagonista è stigmatizzato sin dal principio con l'utilizzo della sola iniziale del nome – osserva Zambrano –, è già annuncio della profezia, di un incantesimo che non potrà più essere sciolto. L'eroe cervantino e quello kafkiano, in tal senso, differiscono profondamente. Infatti, se è certo che nessuno dei due raggiungerà mai l'obiettivo anelato – il palazzo di Dulcinea e il Castello –, è pur vero che Don Chisciotte si muove realmente, tanto le azioni che compie quanto i sentimenti che prova sono autentici; è reale la sua «volontà di avventura», come aveva già messo in luce Ortega<sup>35</sup>. Il palazzo dell'amata, proprio perché obiettivo d'amore, non è sogno che assolutizza il reale, pertanto le sue imprese sono esercizi di libertà, risvegli di una finalità autentica che ne impedisce l'assolutizzazione. Le azioni di K., al contrario, non sono altro che gesti inconcludenti immortalati nell'atto di mimare goffamente eroiche imprese. Ed è precisamente nella farsa che scaturisce dall'impossibilità del tempo di passare, del passato di costituirsi in quanto tale, che il romanzo rivela la propria tragica struttura. Se fatalità e maledizione contraddistinguono la condizione di K. è perché è l'obiettivo stesso in quanto assoluto e impossibile da raggiungere a risultare fittizio. Ma Zambrano sembra andare oltre tale constatazione e riconoscere nell'alienazione della sfera del sentire, ossia nell'abolizione storica e personale della passività in cui solo opera il tempo, la vera causa di questa absolutezza. Se la dimensione umana è caratterizzata dalla molteplicità temporale, solo nella passività che ne consente il fluire

<sup>35</sup> Ortega y Gasset J., *Meditazioni del Chisciotte e altri saggi*, a cura di Cacciatore G. e Mollo M.L., Napoli: Guida, 2016, p. 124.

essa può mostrarsi e persino operare un'inversione di segno nel gioco tragico tra l'Io e la sua maschera.

Nella lettura zambranianiana del Castello, e nell'ambito delle sue riflessioni sul significato del termine "persona", origine e fine mostrano un vincolo indissolubile; la finalità deve necessariamente fondarsi sul passato, altrimenti si trasforma in alienazione. E «l'alienazione di K. – scrive Zambrano – viene, fin da principio, dalla finalità stessa del suo inutile viaggio. Il castello è un miraggio, quand'anche fosse reale. Non giungeva di lì la misteriosa chiamata»<sup>36</sup>. Infatti, la chiamata, la "vocazione", e la responsabilità che implica, trascendono il Castello perché hanno a che fare con il passato, con il passato dal futuro, per questo un tale appello può facilmente trasformarsi in colpa se irrisolto e assolutizzato. In questi casi, osserva la pensatrice spagnola – il ritorno al passato somiglia all'ossessione del colpevole che ritorna sul luogo del delitto<sup>37</sup>; perché può dirsi propriamente passato solo ciò che passa e che non resta irretito nelle maglie del tempo, ma da esso e con esso fluidificato, fatto senso e nucleo emotivo.

Si noti come l'accento posto sulla passività – che per Zambrano è la vita stessa in cammino e, pertanto, naturalmente "agente" –, rimandi ai contesti fiabeschi in cui è la passione o l'amore simbolizzato dal bacio a sciogliere il maleficio. In questo senso, il Castello diviene immagine ossessiva perché depositaria dell'aspirazione all'Essere, la più grande invenzione dell'Occidente, quando proprio le immagini nel loro *status nascens* dovrebbero servire al fine opposto, al compimento del "sogno della persona".

La relazione, per così dire, matematica tra azione e immagine è esattamente ciò che consente il destarsi, in sogno, della finalità. Immagine del "dover agire" – inteso non come imperativo morale, bensì come risposta e accettazione di una chiamata del destino –,

<sup>36</sup> Zambrano M., *Il sogno creatore*, cit., p. 161.

<sup>37</sup> Cfr. *ibidem*, p. 162.

la finalità permette la dialettica tra sogno e veglia come apertura al tempo e presentificazione dell'enigma, scongiurando l'assolutizzazione del sogno. La «finalità-destino»<sup>38</sup> di cui parla Zambrano è, dunque, quello stesso enigma di cui si è detto in precedenza (enigma del chi) che chiede di essere decifrato, quindi non coincide in alcun modo con un *telos* imposto dalla volontà; non è progetto vitale né un fine prestabilito verso cui ci si muove con indifferenza. Al contrario, è risveglio della persona di fronte a sé, per questo è finalità che non si mostra interamente, ma è «teoricamente inesauribile»<sup>39</sup> e implica l'intima trasformazione del soggetto. La funzione figurativa attraverso la quale l'«argomento» tragico si mostra, consente il passaggio dalla dimensione tragica rappresentata dall'ostacolo a quella etica al cui centro vi è il processo creatore della persona. In proposito, Zambrano osserva: «il modo specificatamente creatore si manifesta in argomenti in cui la storia dichiara il proprio senso e si salva in poesia: tragedia, romanzo e, ormai trasfigurata, poesia pura»<sup>40</sup>.

In definitiva, esistono due modalità di uscita dal sogno: se la prima consiste in un passaggio dal sogno alla veglia privo di trasformazione, tale per cui si finisce per investire dell'assolutezza del sogno la stessa realtà – i sogni sono ossessioni che tendono a realizzarsi storicamente in forma di delitti e crimini, avverte Zambrano –, la seconda implica una vera e propria trasformazione del soggetto, che è chiamato dalle *viscere* della storia (personale-universale) a una donazione di senso.

In questa prospettiva, il Castello di Kafka diviene non solo metafora dell'assoluto, ma anzitutto della condizione personale e storica dell'umano di fronte a esso. La connaturata deficienza ontologica dell'umano, la sua “mendicità” – l'uomo per Zambrano è il mendicante dell'Essere –, la sua costitutiva impossibilità di nascere del tutto e definitivamente, nonché la sua essenziale

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 73.

molteplicità temporale, esige una ragione, la Ragione poetica che opera nel sogno creatore, in grado di farsi carico delle istanze della vita e dell'umano. Privato del tempo, e il tempo è movimento, l'uomo non ha possibilità alcuna di continuare a nascere, o risvegliarsi, perciò resta intrappolato nel sogno ossessivo che rende l'ostacolo assoluto. In esso, passività e amore diventano alienazione e utilità. È quanto è accaduto, secondo la pensatrice spagnola, da un punto di vista storico-filosofico.

3. Agli antipodi della metafora kafkiana incontriamo l'allegoria del "castello-anima" descritta da Santa Teresa nel suo *Castello interiore* (1577) come luogo d'amore per eccellenza. Zambrano non vi fa esplicito riferimento, tuttavia il confronto si rende quasi obbligato, data l'importanza che riveste la mistica di Avila nelle riflessioni della filosofa<sup>41</sup>. Suddiviso in sette dimore, come sette – lo ricordiamo – sono i giorni in cui si sviluppa la vicenda kafkiana, il castello teresiano ci inizia al viaggio verso un Dio interiore, «gran Re, che risiede nel centro del castello»<sup>42</sup>, ovvero nel profondo dell'anima.

Due castelli, due luoghi interiori opposti; del resto Zambrano, proprio in uno dei saggi su Kafka, scriveva che la condizione umana si situa all'interno di un «doble abismo infernal y paradisíaco»<sup>43</sup>. Il castello teresiano è, infatti, luogo d'incanto,

<sup>41</sup> Per un confronto tra l'opera teresiana e quella kafkiana si vedano: Braybrooke N., *The Geography of the Soul. St. Theresa and Kafka*, in «The Dalhousie Review», n. 3, 1958, pp. 324-330; Sicari A.M., *L'inaccessibile castello. Da Franz Kafka a santa Teresa*, in ID, *Nel "Castello interiore" di santa Teresa d'Avila*, Milano: Jaca Book, 2006; Galán I., *El Castillo: Teresa de Jesús ante Kafka (La genial inculta y alegre frente al culto genio amargado)*, Madrid: Dykinson, 2015; Russo M.T., *Geografie dell'interiorità: castelli e labirinti tra teresa d'Avila e il pensiero contemporaneo*, in «Il tema di Babel», nn. 1/2, 2016, pp. 74-90.

<sup>42</sup> Teresa d'Avila, *Il castello interiore*, a cura di della Croce G., trad. it. di Falzone L., Milano: Paoline, 2017, p. 94.

<sup>43</sup> Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., p. 7.

promessa e speranza vera, non assurda come quella che muove K.; è il luogo di un Dio – questo il tratto distintivo del pensiero teresiano – interiorizzato. In proposito, Giovanna della Croce, curatrice dell'edizione italiana de *Il castello interiore*, scrive che l'opera ruota attorno a tre idee principali: la presenza di Dio nell'anima, l'orazione come cammino verso Dio e l'unione con Dio in quanto meta del «santo viaggio»<sup>44</sup>.

Molto incisivamente, Teresa di Gesù accosta il movimento d'interiorizzazione destinato all'incontro con l'Altro, possibile non grazie all'intelletto né all'immaginazione bensì per grazia divina, ad animali quali il riccio e la tartaruga<sup>45</sup>. In tal modo rende esplicita quella dinamica che, in Santa Teresa come in Zambrano, ha carattere imprevedibile e passivo, e in cui si palesa il nesso tra identità e alterità, tra *ensimismamiento* e *alteración*,<sup>46</sup> diremmo usando due termini orteghiani cari alla filosofa.

Destinato alle consorelle del Carmelo, l'insegnamento spirituale veicolato attraverso *Il castello interiore* mostra il profondo valore dell'orazione nel cammino che conduce le anime verso Dio. La parola, dunque, riveste in esso un ruolo imprescindibile per raggiungere la meta, collocata nella settima e ultima stanza, o dimora (*morada*), del castello. Contrariamente a quanto avviene nel romanzo kafkiano, il dialogo non serve l'infernale meccanismo del Castello mistificando di volta in volta l'obiettivo, spostandolo e allontanandolo inesorabilmente. Se nel castello teresiano l'amore muove realmente verso Dio, verso il centro del castello – per Zambrano la stirpe dei mistici è infatti quella dei «grandi innamorati» –, in quello kafkiano non è possibile individuare un centro, e movimento e immobilità vengono a coincidere. Sempre più verso l'interno, la settima dimora, o sempre più verso l'esterno, le alte dirigenze del Castello, le due opere sembrano introdurci

<sup>44</sup> Croce G. della, *Introduzione*, in Teresa d'Avila, *Il castello interiore*, cit., p. 26.

<sup>45</sup> Cfr. *ibidem*, p. 94.

<sup>46</sup> Cfr. Ortega y Gasset J., *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica y otros ensayos*, Madrid: Alianza Editorial, 2014.

entrambe nelle viscere (*entrañas*) della persona umana. E le viscere, secondo Zambrano, sono il luogo dell'“altro” (*lo otro*). In questo senso, riflessione zambranianiana e teresiana si corrispondono profondamente; analoga è infatti l'idea dell'alterità come spazio interno, la visione di una coscienza relazionale-dialogica il cui centro è paradossale dimora liminare dell'altro. «Lo spazio vitale, o interiorità – si domanda la filosofa spagnola riferendosi al già menzionato saggio di Ortega – è uno spazio libero, un luogo in cui incontriamo soltanto noi stessi? È un ritiro vuoto? Qual è la struttura di questo luogo dove continuamente ci ritiriammo?»<sup>47</sup>.

Avrà forma di castello? In *Chiari del bosco* tale quesito sembra trovare risposta affermativa. Nel contesto di una riflessione sul carattere «invulnerabile» della verità che attende l'uomo al suo risveglio, uomo che per natura tende a nascondersi in se stesso ed è perciò votato a essere se stesso, Zambrano scrive:

al sentire questo qualcosa che lo attende, egli ha paura [...] si getta all'indietro per guardare da un recinto. E in tale recinto, che è già un luogo, il suo, si dispone – e più che mai se già crede di conoscere – ad alzare un castello. Un castello che arriverà a essere di ragioni, un castello fortificato, qualora egli sia pervenuto a tale sviluppo per difendersi dinanzi alla verità come scelta di principio<sup>48</sup>.

Ma prima del Castello, ovvero al di qua di quella che potremmo intendere come architettura “difensiva” del soggetto di fronte a se stesso, questo luogo sembra avere struttura circolare, simile al castello teresiano, dove è indicato un *centro* ben preciso verso cui orientare lo sguardo. È quanto emerge tanto in *Note di un*

<sup>47</sup> Zambrano M., *L'uomo e il divino*, trad. it. di Ferraro G., introduzione di Vitiello V., Roma: Edizioni Lavoro, 2008, p. 260.

<sup>48</sup> Zambrano M., *Chiari del bosco*, trad. it. di Ferrucci C., Milano: Bruno Mondadori, 2004, p. 30.

*metodo*<sup>49</sup> quanto in *Chiari del bosco*<sup>50</sup> in cui, tuttavia, il movimento verso il centro diviene incontro con l'“alterità” in quanto Sacro, anziché con il divino come in Teresa d'Avila. In entrambe, a ogni modo, è la *passività*, intesa come movimento non intenzionale e disposizione ad accogliere l'alterità, la condizione necessaria affinché il cammino possa compiersi.

All'interno di questo luogo dell'interiorità poi è possibile riconoscere elementi architettonici di straordinario valore simbolico. La torre, per esempio, si mostra tanto nell'opera teresiana quanto nel romanzo kafkiano, dove appare a K., appena giunto al villaggio, come un semplice “edificio terreno”, se comparata con il campanile del proprio paese di provenienza – è questo l'unico momento del romanzo in cui si allude al passato dell'anonimo protagonista –, forse corrispondente al corpo centrale del Castello:

una costruzione tonda e uniforme, in parte pietosamente nascosta dall'edera, [...] che culminava in una specie di terrazzo le cui merlature incerte, irregolari, fatiscenti, come disegnate dalla mano spaurita o noncurante d'un bambino, dentellavano il cielo azzurro. Era come se un tetro abitante dell'edificio, che sarebbe a ragione dovuto restar rinchiuso nella stanza più remota della costruzione, avesse sfondato il tetto e si fosse alzato per mostrarsi al mondo<sup>51</sup>.

Sergio Quinzio, che nel saggio introduttivo rilegge *Il Castello* alla luce dell'ebraismo di Kafka, ipotizza che se è lecito affermare che il campanile rinvii al cristianesimo, pertanto alla redenzione possibile perché annunciata da Cristo, va da sé che la torre rimandi

<sup>49</sup> Cfr. Zambrano M., *Note di un metodo*, a cura di Tarantino S., Napoli: Filema, 2008, pp. 65-67.

<sup>50</sup> Cfr. Zambrano M., *Chiari del bosco*, cit., pp. 60-64.

<sup>51</sup> Kafka F., *Il Castello*, cit., pp. 39-40.

all'ebraismo, quindi all'impossibilità del messaggio messianico. Al contrario, la torre del castello teresiano – ricordiamo in proposito che Avila, città d'origine della santa, è dotata di una cinta muraria provvista di ben ottantotto torri merlate – è di segno opposto, giacché si presenta come il luogo di massima coincidenza con il divino, sua abitazione principale<sup>52</sup>. La torre rappresenta, dunque, il luogo in cui si realizzerebbe per certi versi l'intero cammino e in cui si verifica l'impossibilità, nel romanzo kafkiano, e la possibilità, nell'opera teresiana, del riconoscimento inteso come risposta all'esortazione delfica *gnôthi seautón*. In tal senso, e nel quadro dell'interpretazione zambranaiana del Castello come “sogno di ostacolo”, non è forse irrilevante ricordare che la torre è luogo onirico per antonomasia nel pensiero spagnolo, tanto da divenire simbolo stesso del confine tra sogno e realtà, perché in essa fu rinchiuso per lunghi anni il principe Sigismondo, protagonista della gemma del teatro spagnolo, l'opera *La vità è sogno* di Calderón de la Barca, peraltro interpretata da Szondi come versione cristiana dell'*Edipo re*<sup>53</sup>.

Due castelli, dunque, due visioni opposte del divino. Un Dio Onnipotente e misericordioso in cui credere ciecamente, secondo Santa Teresa; un dio minore e paradossale di cui dubitare, secondo Kafka: il pressoché innominabile conte Westwest, di cui Klamm, sua unica e a malapena figurabile manifestazione, è funzionario, ossia agente dall'esistenza minima eppure onnipervasiva della «maquina infernal de la justicia»<sup>54</sup>. Di conseguenza, ben diversa risulta anche la concezione della colpa. Se nel castello teresiano a peccato e colpa segue la confortante visione cristiana del perdono, in quello kafkiano è la colpa, privata persino del crimine come suo

<sup>52</sup> Cfr. Galán I., *El Castillo: Teresa de Jesús ante Kafka (La genial inculta y alegre frente al culto genio amargado)*, cit., p. 77.

<sup>53</sup> Cfr. Szondi P., *Saggio sul tragico*, a cura di Vercellone F., trad. it. di Garelli G., introduzione di Givone S., Torino: Einaudi, 1996.

<sup>54</sup> Zambrano M., *Franz Kafka, mártir de la miseria humana*, cit., p. 31.

fondamento, che al contrario era al centro dell'antropologia dostoevskiana, a rappresentare il nucleo dell'indagine e a fungere da catalizzatore dell'intera vicenda narrativa. Colpa alla quale non può porre rimedio alcuna redenzione, come giustamente evidenzia Zambrano<sup>55</sup>.

La pensatrice andalusa menziona Santa Teresa in poche occasioni<sup>56</sup>. Tuttavia, la profonda attenzione alla mistica spagnola, radicalmente distinta da quella tedesca, appare evidente dai numerosi riferimenti al tema, in particolare a San Giovanni della Croce cui dedica il suggestivo scritto *San Giovanni della Croce. Dalla notte oscura alla più chiara mistica*<sup>57</sup>. La contrapposizione tra mistica tedesca e spagnola, su cui si sofferma nell'ambito di una riflessione a proposito de «El realismo español como origen de una forma de conocimiento» in *Pensamiento y poesía en la vida española*, ci permette di comprendere più a fondo la prospettiva entro cui Zambrano inquadra la figura di Santa Teresa e, di conseguenza, il peculiare significato che l'allegoria del castello incarna:

La mística alemana, predecesora de la Reforma protestante, parte de la soledad absoluta del hombre frente a la tiránica voluntad divina [...] en esa mística no aparece como en la nuestra la misericordia; ni tampoco la presencia maravillosa del mundo y sus criaturas, como en San Juan de la Cruz. Ni

<sup>55</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 30-31.

<sup>56</sup> Circa la relazione tra Zambrano e la mistica spagnola o, più nello specifico, con Teresa d'Avila, si vedano: Revilla Guzmán C., *María Zambrano e la mistica di Castiglia*, in «Il tema di Babel», nn. 1/2, 2016, pp. 131-144; Haase J., *María Zambrano y la mística. Leyendo a una filósofa moderna con Santa Teresa de fondo*, in «SymCity», n. 4, 2013, pp. 1-13.

<sup>57</sup> Una possibile spiegazione circa il peso differente che i due santi hanno nel pensiero di Zambrano è stata azzardata da Kantzà, che vede nella maggiore «tenerezza» e minore severità evangelica di quest'ultimo il motivo della sua più profonda influenza sul pensiero zambraniano. Cfr. Kantzà G., *Teresa fra angoscia e godimento. Psicoanalisi di una santa*, Milano-Udine: Mimesis, 2015.

la carne, con su palpar, la materia misma de las cosas consideradas maternalmente, como en Santa Teresa<sup>58</sup>.

È la carnalità, la presenza materica del mondo e l'atteggiamento "maternale" di fronte a esso, a fare della santa di Avila un riferimento imprescindibile nell'ambito di quelli che la filosofa descrive come tratti tipici del pensiero spagnolo: il "realismo" e un certo carattere "domestico"; tutto in Spagna – osserva Zambrano – sembra costretto da una forza imperscrutabile a un placido ammansire:

La fuerza mayor que en la vida española se desarrolla es la de impedir, la de detener, la de retener [...] Fuerzas sin origen le impiden marchar, le impiden, si hace falta, ser. El instrumento de esta fuerza es la mujer y el ámbito donde se realiza, la familia. Su imperio, su mundo poético donde todo ímpetu es amansado, donde toda furia es calmada y deshecha, es lo doméstico. Ya todo se ha vuelto domesticidad en España, y entre los cacharros, como quería Santa Teresa, anda el espíritu, el pobre espíritu que ennoblece tanto a los cacharros y que a veces desfallece entre ellos, sin que nadie le auxilie<sup>59</sup>.

Nello scritto su San Giovanni della Croce, la filosofa accenna alla vitalità di Santa Teresa, al suo essere attaccata alla vita e in essa immersa<sup>60</sup>, ipotizzando altresì che la differenza tra i due risieda nel rapporto con il non-essere e con la morte. Se la mistica di Avila quantomeno "menzionò", sebbene sporadicamente, la morte, il

<sup>58</sup> Zambrano M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, in ID, *Obras Completas*, 6 voll., a cura di Moreno Sanz J., Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015, vol. I, p. 585.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 646.

<sup>60</sup> Cfr. Zambrano M., *La confessione come genere letterario*, trad. it. di Nobili E., introduzione di Ferrucci C., Milano: Bruno Mondadori, 1997, p.112.

primo non vi fece mai riferimento, giacché per “andarsene” individuò due modi differenti: l’ascetismo – laddove l’evento mistico diviene vera e propria “possibilità della vita” pari, in termini biologici, all’autofagia della crisalide che divora il suo bozzolo – e la poesia<sup>61</sup>.

Anche Santa Teresa e Kafka possono essere confrontati sulla base del proprio rapporto con il nulla, rapporto dal quale scaturiscono due modalità differenti di essere “autore”, nonché tipologie di poesia diverse. Se Kafka porta in scena l’umano «perseguido» «por el nadie» e «por la nada», il mistico mostra quel processo distruttivo che, attraverso l’amore, «lascia l’anima convertita in un deserto»<sup>62</sup>. L’“incenerimento” che Zolla individuava come azione necessaria all’iniziazione in Kafka, o la *disnascita* che, invece, vi riconosceva Zambrano e che reputava in tutto simile a quella di certi mistici, portano alla descrizione di una medesima condizione umana nel suo rapporto col divino: un rapporto per certi versi tutto al negativo. Roberto Calasso, come ricorda Quinzio, ha definito Kafka «il più grande teologo moderno», fautore secondo quest’ultimo di una sorta di «ebraismo in negativo» in cui si sprofonda nella colpa e nell’angoscia al fine di liberarsene<sup>63</sup>, e dove mondo della qabbala ed esilio divino corrispondono: «l’intera qabbala è un’unica metafora dell’esilio, l’esilio in cui gli ebrei della diaspora hanno coinvolto il loro Dio»<sup>64</sup>.

Esilio di Dio in Kafka, dunque, ed esilio dell’anima in Santa Teresa in cui, attraverso l’amore, si verifica quello “star fuori di sé” che caratterizza l’esperienza mistica: «L’amore fu l’agente della distruzione; divorò letteralmente tutto ciò che lo circondava perché non era l’oggetto desiderato; per trovare il suo nutrimento

<sup>61</sup> Cfr. *ibidem*, p. 113.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>63</sup> Cfr. Quinzio S., *Introduzione*, in Kafka F., *Il Castello*, cit., p. 11.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 10.

consumò tutto ciò che lo separava da esso»<sup>65</sup>. La «voracità amorosa»<sup>66</sup> è dunque il *modus operandi* del mistico, il che implica un peculiare rapporto con il non-essere.

In Kafka, tuttavia, sembra accadere il contrario. Il vuoto in cui il protagonista si muove è persecutorio; non è il mezzo necessario al raggiungimento del divino, è piuttosto la condizione sommamente alienante in cui la sua assenza si mostra; è il nulla come ultima rivelazione del Sacro<sup>67</sup>. Queste due dimensioni, sebbene differenti, realizzano ugualmente però quel processo che conduce l'«autore» a essere tale, a esserlo autenticamente: «el que es autor – scrive in proposito Zambrano – ya no es un hombre como los demás»<sup>68</sup>. Un processo che, per quanto riguarda lo scrittore praghese, si articola secondo la pensatrice in due fasi: la prima è la passività, ovvero la condizione necessaria allo sviluppo della “fantasia”, intesa come una coscienza più ampia che nulla inventa bensì eleva il soggetto oramai dimentico di sé, «liberado de la vida»<sup>69</sup>, a *speculum mundi*; l'altro è la *disnascita*, che spalanca la dimensione infernale o viscerale mostrando una volta di più il nesso strettissimo tra poesia e inferno. E l'inferno, in Kafka, è spazio viscerale, tutto interno, senza pareti, interconnesso e claustrofobico, come i corridoi in cui i segretari del Castello procedono con i loro interrogatori, e in cui si mangia, si dorme, si incontrano vecchi amori e si confondono luoghi normalmente separati, in cui intere fasi della vita si fanno largo senza riuscirvi e collassano su se stesse come galassie implose, in cui volti e possibili esistenze si contendono ciascuno una propria misera estensione.

Proprio per questo, per via di questa terribile rivelazione, ci troviamo di fronte a un autore paradossale che non vuole che il

<sup>65</sup> Zambrano M., *La confessione come genere letterario*, cit., p.119.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>67</sup> Cfr. Zambrano M., *L'uomo e il divino*, cit., pp. 156-169.

<sup>68</sup> Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., p. 9.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

frutto del proprio lavoro venga mostrato, come una madre disgraziata e violata, osserva Zambrano, che si trovi a concepire qualcosa che non avrebbe voluto mostrare, qualcosa di cui ci si sente responsabili<sup>70</sup>. Perché quel qualcosa è precisamente l'inferno, il proprio come quello di un intero popolo e di un'epoca. Ecco che allora l'analisi zambraliana finisce per sollevare un'altra questione di grande rilevanza, ossia il rapporto, personale e storicamente situato, di Kafka con la letteratura e con l'arte in generale. Il fallimento de *Il Castello* – sappiamo che il romanzo restò incompiuto – ci mostra in modo paradigmatico come in Kafka la letteratura finisca per significare il «luogo dell'impossibilità»<sup>71</sup>. Come osserva Baioni, arte e caduta sono in lui intimamente connesse, tanto che non si potrebbe immaginare per lui condanna maggiore della letteratura. Gli anni che seguono all'abbandono del progetto, infatti, rappresentano la rinuncia a essa<sup>72</sup> e rivelano quanto oramai l'arte gli si mostri come «un altro messia fallito»<sup>73</sup>. La sua opera diviene allora il ricettacolo di un'antica speranza tradita, speranza nel senso della Sacra Scrittura, della scrittura stessa e delle sue possibilità interpretative. Quinzio difatti conclude:

resta solo il suo calco negativo, la irrinunciabilità della sua follia, perché se scomparisse – ed è ormai quasi del tutto scomparso – anche quest'ultimo riferimento positivo, il negativo stesso diventerebbe insignificante, scomparirebbe anche qualunque senso del negativo, verrebbe meno del tutto anche la possibilità di dire, o di accennare, il non senso<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> Cfr. *ibidem*, p. 10.

<sup>71</sup> Robert M., *Solo come Kafka*, trad. it. di Beer M., Roma: Editori Riuniti, 1982, p. 161.

<sup>72</sup> Cfr. Baioni G., *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, p. 292, cit. in Quinzio S., *Introduzione*, cit., p. 23.

<sup>73</sup> Quinzio S., *Introduzione*, cit., p. 23.

<sup>74</sup> *Ibidem*, pp. 23-24.

Mistici spagnoli come San Giovanni della Croce e Teresa d'Avila, secondo Zambrano, insegnano invece come la possibilità di essere autenticamente “autori” – e in ciò emerge l'altissimo valore da lei riconosciuto all'arte e alla letteratura – si apra alla fine di un processo di distruzione-creazione che significa un addentrarsi nella realtà anziché il suo abbandono. «Non è il *nulla* – scrive Zambrano a proposito del santo spagnolo –, il vuoto, ciò che attende l'anima al suo uscire; né la morte, bensì la poesia, ove si trovano interamente presenti tutte le cose»<sup>75</sup>. È precisamente la presenza del mondo come oggetto d'amore a sancire la differenza tra «mistica della creazione» e «mistica nullista». In quest'ultima, difatti, al processo di «distruzione psichica» non segue la dovuta «sostituzione», ovvero l'insediarsi dell'altro al posto dell'io; al contrario, quell'intervallo di vuoto viene scambiato per fine ultimo e assolutizzato. In tal modo, solo quiete ed estinzione potranno albergare nell'animo; nessuna «fame di esistere» o di avere «presenza e figura», come avviene invece nella «mistica della creazione». Se San Giovanni della Croce, con il suo «misticismo luminoso»<sup>76</sup>, e Santa Teresa appartengono alla prima, che si manifesta come amore verso le cose del mondo o come vocazione a «cantar lo que nace»<sup>77</sup>, massimo esponente della seconda è Miguel de Molinos.

4. Tornando a Kafka e alla lettura che ne dà Zambrano – la quale proprio per via di quel processo non solo distruttivo ne riconosce l'altissimo valore di “autore” –, occorre chiarire infine un ulteriore aspetto che per certi versi amplia il senso e le possibilità di sviluppo della metafora del castello. Se da una parte esso è inteso come assoluto, ovvero come emblema del “sogno di ostacolo”, dall'altra finisce forse per assumere, in virtù dell'analogia tra filosofia e

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>77</sup> Zambrano M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, cit., p. 656.

architettura, un profondo valore storico e filosofico, divenendo il luogo in cui si mostra in modo privilegiato quella dinamica di assolutizzazione tipica dell'uomo occidentale, quella volontà d'Essere che alla fine si gioca tutta nella tensione, e persino nella coincidenza, tra Essere e nulla. Difatti, come sinonimo di volontà, l'architettura diviene metafora per antonomasia della "storia sacrificale": «Niente assomiglia all'azione storica più dell'architettura. [...] Non c'è mai stato volere senza sacrificio. [...] Nella maggior parte delle religioni anteriori al cristianesimo, ogni costruzione importante esigeva una vittima»<sup>78</sup>. E la filosofia occidentale, edificata sulle nozioni di soggetto, volontà e azione, secondo Zambrano, che appunto rivendica il valore della passività, incarna esattamente quello stesso "sogno di ostacolo", ovvero il Sogno ultimo di coincidere con il proprio dio, e che riconosce come tratto distintivo dell'umano e come suo strumento privilegiato una Ragione unica, inappellabile e completamente dispiegata. Se il Castello è un assoluto e, in quanto tale, meta impossibile del "sogno di ostacolo", allora, per trasposizione su un piano storico-filosofico, dobbiamo intenderlo come l'Assoluto dell'idealismo, principale obiettivo critico della pensatrice spagnola, o come simbolo di quel razionalismo che ha contraddistinto la storia d'Occidente, secondo Zambrano responsabile, da un punto di vista storico-politico, delle derive totalitarie. E, difatti, il «todos seréis perseguidos» «por la nada», formula che secondo Zambrano racchiude la suprema profezia kafkiana, fa da contraltare al «seréis como dioses» (sarete come dèi) dell'Antico Testamento, origine di quel delirio di autodivinizzazione dell'umano che scolpisce nel volto storico dell'Occidente la maschera immortale della tragedia.

In questa prospettiva, dunque, l'inespugnabile fortezza diviene metafora di una Ragione assolutizzata, impossibile in quanto

<sup>78</sup> Zambrano M., *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, a cura di Marseguerra C., Milano: Bruno Mondadori, 2000, pp. 96-97.

“depurata” dalla molteplicità temporale dell’umano e dalla sua costitutiva e inalienabile – a patto di non generare mostri – dimensione patica, quella che, invece, fungeva da motore principale nel cammino verso il centro del castello teresiano: «Dio voglia che non si fermi il vostro crescere – scriveva Santa Teresa – impossibile che l’amore, quando c’è, si contenti di rimanere stazionario»<sup>79</sup>. Anziché luogo interiore d’amore e di passione, luogo in cui dimora il divino, il Castello è, allora, edificio storico per antonomasia, costruzione ultima e inaccessibile, simbolo della storia del pensiero occidentale; luogo del negativo in cui le viscere, a lungo trattenute e taciute, vengono liberate e prendono a gridare le verità più intime e, per necessità, altrettanto assolute. Perché quando si assolutizza la ragione, si assolutizzano inevitabilmente anche le viscere, al contrario bisognose di spazio e di un tempo proprio, di «presenza e figura»: così nasce, dalla «solitudine dell’io cartesiano», la stirpe tutta contemporanea degli «Uomini sotterranei»<sup>80</sup>. La soggettività teresiana, invece, che vediamo così ben delineata nel suo *Castello interiore*, si mostra come una sorta di “anti-cogito” cartesiano, aperto alla trascendenza e fondato sull’esperienza amorosa, prima che conoscitiva<sup>81</sup>. Qui il tempo scorre realmente e consente alla vicenda interiore di svolgersi e compiersi in una vera e propria “conversione”, simile – come osserva Teresa d’Avila – a un baco da seta che si trasformi in una farfalla bianca<sup>82</sup>, metafora che Zambrano fa sua, come rilevato in precedenza; del resto, è il mito stesso a figurarci *psyché* come una farfalla.

Un dio interiore quanto esteriore, esiliato quanto esiliante, alberga dunque all’interno di questi due Castelli e nella riflessione

<sup>79</sup> Teresa d’Avila, *Il castello interiore*, cit., p. 239.

<sup>80</sup> Cfr. Zambrano M., *La confessione come genere letterario*, trad. it. di Nobili E., presentazione di Ferrucci C., Milano: Bruno Mondadori, 1997, p. 100.

<sup>81</sup> Cfr. Russo M.T., *Geografie dell’interiorità: castelli e labirinti tra Teresa d’Avila e il pensiero contemporaneo*, cit., p. 78.

<sup>82</sup> Cfr. Teresa d’Avila, *Il castello interiore*, cit., pp. 112-115.

zambraniana; due castelli edificati nelle terre di un'umanità colonica che avverte da sempre il peso della propria precarietà e che lotta, oppure si abbandona felicemente, alla propria condizione di mezzadro. Mezzadri di dio, Santa Teresa e Franz Kafka solcano e coltivano una terra non loro, una terra in cui si gioca il rapporto sempre differente tra l'uomo e il divino e, in ultima analisi, l'inderogabile partita dell'uomo sprofondato in se stesso. È in questo spazio di condivisione tutto aperto verso l'interno, ripiegato nel duplice fondo di essere e nulla, che si spalanca l'inferno kafkiano e si schiudono le viscere del paradiso teresiano. «Viscere celeste», scriveva Zambrano intendendo proprio l'estrema coincidenza tra alto e basso, tra terra e cielo, ossia la sconcertante vicinanza tra gli estremi di quel doppio abisso della vita umana: inferno e paradiso.