

Sara Del Bello

Università degli Studi di Roma
Sapienza

Del Bello, Sara (2023). «Lo sguardo misericordioso del cinema neorealista. Gli ultimi della storia». *Aurora*, 24, 96-102. ISSN: 1575-5045. e-ISSN: 2014-9107. DOI: 10.1344/Aurora2023.24.9. Recepción: 22/5/2022. Aceptación: 3/11/2022. Publicación: 13/2/2023

sara.delbello.x@gmail.com
CC BY-NC-ND 3.0 Spain

*Lo sguardo misericordioso del cinema
neorealista. Gli ultimi della storia*
*La mirada misericordiosa del cinema
realista. L'últim de la història*
*La mirada misericordiosa del cine
neorrealista. El último de la historia*
The merciful gaze of cinematic realism.
The last in history

Sintesi

Capire la relazione tra Maria Zambrano e il cinema neorealista italiano significa attraversare la sua visione storica, radicata nel concetto di «intraistoria»: dall'idea del sogno fino al ruolo dell'arte popolare, incarnata da personaggi misericordiosi, arrivando a dare voce agli emarginati della storia

Parole chiave

Misericordia, neorealismo, storia, sogno, popolo.

Resum

Comprendre la relació entre María Zambrano i el cinema neorealista italià significa creuar la seva visió històrica, arrelada en el concepte d'intrahistòria: a partir de la idea de somni fins al paper de l'art popular, encarnada per personatges misericordiosos, per arribar a donar veu als marginats de la història.

Paraules clau

Misericòrdia, neorealisme, història, somni, poble.

Resumen

Comprender la relación entre María Zambrano y el cine neorealista italiano significa cruzar su visión histórica, arraigada en el concepto de «intrahistoria»: a partir de la idea de sueño hasta el papel del arte popular, encarnada por personajes misericordiosos, para llegar a dar voz a los marginados de la historia.

Palabras clave

Misericordia, neorealismo, historia, sueño, pueblo.

Abstract

To understand the relationship between María Zambrano and Italian neorealist cinema means to go through her historical vision grounded in the “intrahistoria” concept: moving from the idea of dreaming to the role of popular art, embodied by compassionate characters, with the aim of giving voice to the outsiders in history.

Keywords

Mercy, neorealism, history, dream, people.

Questo numero di *Aurora* è dedicato al rapporto che intercorre tra la filosofia zambraliana e il cinema, o meglio, all'influenza che l'arte cinematografica — e in particolare quella del neorealismo italiano — esercita sullo sguardo con cui l'intellettuale andalusa si affaccia alla vita.

Prima di addentrarci su questo terreno — esplorandone le poche tracce che Zambrano ci lascia del suo rapporto con il cinema — vorrei soffermarmi, in breve, sul significato del concetto di neorealismo. Una premessa utile anche alla comprensione di alcuni elementi cardine del suo stesso pensiero, dati i diversi punti di contatto rintracciabili tra il neorealismo, appunto, e la riflessione zambraliana.

Da una prospettiva strettamente filosofica, il neorealismo comprende l'insieme di quelle correnti che, pur nella diversità di posizioni specifiche, muovono da una critica nei confronti di ogni tipo di idealismo e condividono l'assunto per cui non esiste «una dipendenza esistenziale o qualitativa dell'oggetto della conoscenza dal soggetto».¹ In ambito letterario, nel panorama italiano —con cui María Zambrano entra in contatto personale in coincidenza del suo lungo e amato soggiorno romano— il filone neorealista abbraccia un periodo che, simbolicamente, trova uno dei suoi punti di riferimento ne *Gli indifferenti* di Moravia, opera del 1929, proseguendo poi in una ricca produzione che prende corpo soprattutto dopo la Seconda guerra mondiale. Testi chiave in questo senso sono rappresentati da *La luna e i falò* di Pavese, *La ciociara* di Moravia, *Il giardino dei Finzi-Contini* di Bassani, *Cronache di poveri amanti* di Pratolini, *La ragazza di Bube* di Cassola, solo per citare alcuni esempi. Tutti accomunati da un'attenzione al dato reale e da uno stile crudo e drammatico, capace di scavare le profondità dell'animo umano, alla luce di un contesto storico-politico che non ne rappresenta solo lo sfondo, ma ciò che ne modella i protagonisti e le protagoniste di racconti di vita, di cui vengono messi a nudo sentimenti, al tempo stesso, positivi e negativi.

Un'ultima accezione, ma non per importanza, riguarda l'ambito cinematografico di cui l'Italia costituisce un fertile terreno di sviluppo: a partire dagli anni '40 del '900 nascono, infatti, i capolavori del cinema neorealista, di cui *Roma città aperta* di Rossellini fa da apripista. Il tratto distintivo di queste storie è nell'impegno morale e sociale profuso da personaggi che provengono dal popolo. Non si tratta di attori professionisti, bensì di volti anonimi. L'aderenza alla realtà assume così la forma del linguaggio dialettale, di una veridicità drammatica che si snocciola in gesti e atteggiamenti del tutto naturali, ben lontani dalle rigidità del teatro di posa.

Un aspetto, quello linguistico, che suggerisce un parallelismo con la descrizione che Zambrano stessa delinea rispetto al modo di esprimersi proprio del popolo, in contrapposizione a quello delle masse, all'interno della sua analisi sulla democrazia.² Se il parlare della massa si manifesta in modo vuoto, scarno, privo di profondità perché incapace di riconoscere l'alterità, quello popolare è invece disposto all'ascolto, ha la capacità di cogliere l'interlocutore e di comprendere la realtà, dato che ogni gesto o parola reca con sé un elemento di verità popolare, appunto:

El cine [...] es el pan de cada día del hombre de hoy.

[...] Si todo arte tiene mucho de sueño realizado, el cine por su carácter huido, por estar hecho con la materia misma de los sueños, con sombras, y por su continuidad alcanza más que ninguno este carácter de ser el pan, el pan de cada día para la necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños.

1. Abbagnano Nicola, *Dizionario di filosofia*, UTET Torino, 2016, p. 754.

2. Approfondisco il tema in «Democrazia e demagogia a confronto. Brevi considerazioni su alcuni concetti chiave della visione politica zambraniana», in *Aurora*, 20, 2019, pp. 32-37.

3. Zambrano María, *El cine como sueño* in *Diario 16*, «Suplemento Culturas», num. 244 (1990).

4. *Ivi.*

5. *Ivi.*

6. Zambrano María, *Il sogno creatore*, Mondadori Milano, 2002, p. 13.

7. Id., *El cine como sueño*, *op. cit.*, mia traduzione.

8. Del Bello, Sara, *Esperienza, politica e antropologia in María Zambrano. La centralità della persona*, Mimesis, Milano, 2017, pp. 215-243.

[...] la escuela donde se nos aparece más fiel la esencia de este arte es en el cine italiano de la posguerra.³

Con queste parole, María Zambrano racconta la sua visione del cinema e di quella che, a suo giudizio, dovrebbe esserne la funzione. L'espressione *pan de cada día* richiama, attraverso un linguaggio allusivo e metaforico —come è proprio del suo filosofare— uno dei tratti caratteristici delle pellicole neorealiste. Ne lascia, infatti, trasparire la capacità di mostrare il volto umano dell'esistenza, «el hombre sin más»:⁴

Humilde, espontáneo, como el arte que brota desde las zonas mismas del alma donde se origina la expresión, la necesidad de decir lo que no se puede por más tiempo dejar de decir, lo contrario, en cierto modo, que «el arte por el arte». Así podríamos definir al cine italiano de aquellos años. [...] [donde] no hay representación alguna, sino realidad.⁵

Queste considerazioni sono tratte da *El cine como sueño*, testo risalente al 1990 e frutto della rielaborazione di un precedente scritto del 1952, dal titolo *El realismo del cine italiano*. È interessante notare l'accostamento del concetto di cinema a quello di sogno, elemento, quest'ultimo, cui Zambrano dedicherà una particolare attenzione, attraverso un'analisi di tipo fenomenologico.

Senza entrare nel dettaglio del tema onirico, ai fini di una comprensione del senso profondo dell'idea di cinema, è opportuno ricordare brevemente cosa significhi sognare per la filosofa spagnola, così da poterne afferrare il nesso. Si tratta di un fenomeno, a suo giudizio, caratterizzato dall'assenza di temporalità e dalla porosità, vale a dire la mancanza di spazio. La condizione di chi sta sognando è, dunque, dettata dall'impossibilità di qualsiasi azione. Tuttavia è, al tempo stesso, la condizione foriera di possibili atti creatori, perché rappresenta il presupposto che rende possibile il risveglio non solo fisico ma anche etico-politico:

Colui che sogna non si stupisce che svaniscano una figura o un avvenimento del suo sogno; non si stupisce che perdurino monotonamente; non si stupisce abbastanza per domandarsi. [...] E se arriva a stupirsi abbastanza da porsi domande, allora si sveglia.⁶

Dall'altro lato, «l'essenza del cinema è di essere documento; documento anche della fantasia, della raffigurazione, anche della chimerica».⁷ La capacità delle pellicole neorealiste di condurre alla sostanza dell'umano, alla sua crudezza, a ciò di quanto vi sia di viscerale in ogni vissuto permette a Zambrano di accostare quest'arte all'immediatezza propria della ragione poetica e materna. Tema centrale della sua riflessione, la *razón poética* —che ho avuto modo di descrivere più volte⁸— non ignora le oscurità della vita. Le accoglie, invece, senza pretendere di illuminarle a ogni costo. Una ragione —«che

rappresenta l'esito finale dell'orizzonte speculativo cui finisce per giungere Zambrano— [che] scaturisce, dunque, dal bisogno di ripensare il rapporto tra filosofia e poesia, alla luce della crisi che attraversa il pensiero occidentale moderno»⁹ —la quale si mostra nella sua ampiezza e totalità, «che è contemporaneamente metafisica e religiosa».¹⁰

Alla stessa maniera, la potenza del neorealismo cinematografico risiede nel dare forma ed espressione all'umanità che «non è semplicemente [...] un insieme di fatti, bensì un'anima. [...] L'immagine è la vita propria dell'anima».¹¹ Riprendendo il parallelismo con l'immagine onirica, Zambrano sottolinea come i sogni possano prendere corpo seguendo due differenti modalità: semplicemente imponendo la propria atemporalità nel tempo della veglia o trasformandosi, dando cioè la possibilità a chi li realizza di entrare nelle proprie viscere e rinascere, perché è come,

[...] realizzarsi poeticamente [ossia] [...] entrare nel regno della libertà e del tempo dove, senza violenza, l'essere umano riconosce se stesso e si riscatta, abbandonando nel trasformarsi, l'oscurità delle viscere e conservando il loro senso segreto nella chiarezza.¹²

Il sogno è già un primo raccogliersi in sé per apprendere il tempo, per entrare in esso. È sottostare al tempo. [...] Il tempo è il presupposto del sognare.¹³

Proseguendo questo breve percorso nel cinema neorealista, letto dalla prospettiva zambranianiana, si giunge a comprendere la particolare funzione che la filosofia gli riconosce, ossia quella di essere espressione di un sapere misericordioso. Il che deriva proprio dalla capacità, previamente descritta, di accogliere e dare voce all'essenza umana:

[...] y más que «realismo» se le debería llamar «humanismo».

[...] Y el cine viene a cumplir así, en este su imprevisto y esencial humanismo [...] [una] función misericordiosa entre todas, insustituible. Pues que todos necesitamos no sólo ver, sino ser, alguna vez, vistos y mirados; no sólo escuchar, sino ser escuchados.¹⁴

Il concetto di misericordia acquista particolare significato nell'universo zambranianiano, e non solo per il suo accostamento al tema cinematografico. Emblematicamente incarnato dalla figura di Nina —la mendicante protagonista del romanzo *Misericordia* di Galdós— questo sentimento è, infatti, descritto dall'intellettuale andalusa come l'atto primario che gli esseri umani provano gli uni dinanzi agli altri; come la capacità di accogliere e venire incontro all'altro senza chiedere alcuna spiegazione. Nina rappresenta, dunque, quel mondo fragile e sommerso, ignorato dalla Storia con la «S» maiuscola, che in modo parallelo si ritrova anche nel cinema neorealista. Quello che seppe realizzare l'autore di Nina, Pérez

9. *Ivi*, p. 15.

10. Zambrano María, *Il sogno creatore*, *op. cit.*, p. 92.

11. Id., *El cine como sueño*, *op. cit.*, mia traduzione.

12. Zambrano María, *Il sogno creatore*, *op. cit.*, pp. 93-4.

13. Id., *Frammenti dei Quaderni del Caffè Greco*, Istituto Cervantes Roma, 2004, p. 60.

14. Id., *El cine como sueño*, *op. cit.*

15. Id., *Delirio e destino*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000, p. 68.

16. Zambrano María, *Delirio e destino*, op. cit., p. 69.

17. Ne parlo in modo approfondito in *Le donne di María Zambrano. L'attualità del suo pensiero in una prospettiva filosofico-femminile* in *Los pasos del exilio. Umbrales del pensamiento en María Zambrano*, in «Bajo palabra», Universidad Autónoma de Madrid num. 25 (2021), pp. 239-250.

18. Martínez Garrido Elisa, *De nuevo acerca de Elsa Morante y María Zambrano. Algunas consideraciones sobre el amor, la piedad y la historia*, Universidad Complutense de Madrid, pp. 228-229.

19. Alla prospettiva storica zambranianiana ho dedicato una parte di *Esperienza, politica e antropologia in María Zambrano*, op. cit., pp. 145-170.

Galdós, fu infatti il concedere spazio alla Spagna *sub-storica*, rinunciando —scrive Zambrano— alla «pretesa grandezza, alla mania di favoleggiare». ¹⁵ Al pari dei registi italiani del neorealismo. Come Pina di *Roma città aperta* —la cui figura, interpretata da Anna Magnani, si ispira alla storia di Teresa Gullace— così Benina è una donna del popolo che ha

[...] la sua verità. [...] [e che] in una discussione con la padrona che le parla di orgoglio e dignità [...] risponde [che] [...] «le verità sono state prima grosse menzogne», e conclude con la dichiarazione della ragione ultima che le fa sopportare tutte le ingiustizie: «La fame e la speranza». ¹⁶

Nina attraversa le viscere della storia e si dimostra capace di accettare la propria condizione imperfetta di creatura. E così, in modo simile, sebbene lungo un itinerario assolutamente differente e dal significato più politico, procede anche l'Antigone di Zambrano —personaggio su cui non ci soffermeremo in questa sede¹⁷— la quale, guidata dall'amore pietoso verso la vita, rifiuta ogni logica di dominio e sopraffazione, scegliendo piuttosto di concedersi alla parola e alla vista altrui, per dare forma a un terreno dialogico e scambievole nato dal sapersi limitata e immersa nell'alterità. Del resto, la *pietas* —di cui l'eroina greca, aurora della coscienza umana ed emblema di un sapere dell'esilio, ne è l'espressione più piena— rappresenta la capacità di trattare l'altro senza pretendere di ricondurlo a una categoria predefinita, accogliendolo quindi nella sua diversità.

Riprendendo le fila del tema neorealista —che rappresenta la chiave della presente riflessione— e muovendo dalle premesse cui siamo giunti, è interessante sottolineare anche un punto di contatto con la letteratura neorealista. In particolare, attraverso la scrittrice Elsa Morante, con cui Zambrano e la sorella Araceli strinsero intensi rapporti durante il soggiorno romano, tra il '53 e il '60 e di cui i Caffè Greco e Rosati di piazza del Popolo rappresentarono un punto di incontro decisivo, così come per numerosi intellettuali italiani e spagnoli del tempo. Oltre alla profonda amicizia che legò, soprattutto, Araceli a Morante, vale la pena mettere in luce come tanto Zambrano quanto la scrittrice italiana siano in qualche modo accomunate da una medesima attenzione per gli ultimi, per quella dimensione della storia che tende sempre a rimanere oscurata in favore di un'altra più eroica e vincente. Come sottolinea Elisa Martínez Garrido,

[...] ambas denuncian el mal de la Historia y el perenne sacrificio de los inocentes que en ella tiene lugar [...] [y] la importancia de la piedad y del amor en ambas intelectuales está estrechamente ligada a la ética cristiana y a la tensión espiritual de la que emanan sus obras [...]. ¹⁸

E proprio alla storia¹⁹ María Zambrano dedica una ricca parte della propria riflessione filosofico-politica. Nella sua analisi sul rapporto

tra storia sacrificale ed etica —interpretata alla luce dei concetti di sacro e divino— mette, infatti, in luce la necessità di porre la coscienza e la responsabilità umana, tanto individuali quanto collettive, al centro di una visione sociale capace di rendere conto delle azioni di cui ogni essere umano è autore di fronte agli altri. Ripensare la storia a partire dall'umano, dalla primarietà della persona al di sopra di ogni altra cosa, è l'unica via percorribile che possa evitare che il sacrificio dell'uomo da parte dell'uomo continui a perpetrarsi senza sosta, come è invece accaduto nel corso della storia moderna europea. L'agonia di quest'ultima, della quale è testimone la filosofa spagnola, è la condizione che caratterizza il suo momento storico, segnato dal sangue della guerra civile spagnola, del secondo conflitto mondiale, dei regimi totalitari, tutti espressione di una ragione accentratrice e assoluta, incapace di riconoscere e accogliere la creaturalità di cui, invece, la sub-storia, l'*instrahistoria*, la storia degli ultimi —quella stessa che, come si è detto, prende corpo nelle pellicole neorealiste— costituisce espressione paradigmatica: «le viscere presenti al di sotto del vivere storico, della vita quotidiana, e la storia stessa, riflessa nella vita di tutti i giorni».²⁰

Vorrei chiudere questo breve excursus in cui, partendo dall'interesse zambrano verso il mondo cinematografico neorealista italiano, abbiamo toccato una serie di aspetti centrali della sua filosofia, tutti profondamente legati alla dimensione viscerale dell'esistenza —il sogno creatore, la misericordia, l'alterità, la sub-storia— arrivando a una figura molto connotante la sua visione artistica: il pagliaccio. A quest'ultimo dedica, infatti, due scritti del '53 in cui, oltre ad analizzare la valenza metaforica dell'arte mimica propria del pagliaccio, traccia un profondo punto di contatto con la filosofia: personaggio misericordioso, il pagliaccio è dotato della capacità di fare spazio all'altro da sé, accogliendolo con la potenza propria del riso; figura ai margini della vita, sa lasciarsi attraversare dalle disgrazie dell'esistenza senza fuggire da esse, ma facendo propri tutti i chiaroscuri che la realtà gli pone dinanzi; sa cosa significhi fare esperienza della libertà del pensiero perché non ne ha timore, unendo la profondità del filosofo alla leggerezza del poeta. Tratti che trovano, dunque, un filo rosso con i protagonisti del sogno cinematografico neorealista, così come con la Nina, il Don Chisciotte, con il mondo dei vinti che non sono vinti e che non hanno avuto il coraggio di morire, vale a dire gli esuli, prima fra tutti Antigone. Donne e uomini cui Zambrano concederà sempre quello spazio che la storia dei forti, dei potenti e dei presunti invincibili ha sempre destinato una porzione irrisoria:

E dall'arte popolare si staglia la figura dell'eterno pagliaccio. Ma più che parlare di arte popolare, dovremmo dire che è arte di tutti [...] Poiché un'opera d'arte raggiunge il suo scopo quando si converte in alimento per tutti.²¹

20. Zambrano María, *Delirio e destino*, *op. cit.*, p. 68.

21. Zambrano, María, *Il pagliaccio e la filosofia*, Castelvecchi, Roma, 2015, p. 31.

22. *Ivi*, pp. 22-23.

23. *Ivi*, p. 38.

[...] In ogni arte c'è istrionismo, cioè rappresentazione. [...] Istrione è chi [...] ci consegna un'immagine di sé e gioca con essa. [...] Il vero istrione non è l'attore: è il pagliaccio.

Il pagliaccio non incarna nessun personaggio, piuttosto lo crea; [...] depone la maschera dell'uomo sociale e rispettabile per lasciare che l'anima giochi liberamente [...].²²

Il pagliaccio dà l'impressione di sapere tutto. [...] si manifesta come una delle forme più profonde di coscienza di sé che l'essere umano abbia raggiunto. [...] La suprema misericordia di porgere la verità senza annunciarla [...] e di offrire a tutti, se non altro, la libertà di un istante, finché si ride. La libertà di cui non si gode attraverso il pensiero, la si conquista infine ridendo del proprio conflitto.²³



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.