

Sogni, cinema e rovine

Dreams, Cinema and Ruins

ELENA TRAPANESE

Universidad Autónoma de Madrid
elena.trapanese@uam.es

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2020.25.007>
Bajo Palabra. II Época. N°25. Pgs: 153-164



Resumen

En este texto analizamos las reflexiones que la filósofa María Zambrano, a raíz de sus estancias en Roma, desarrolló en torno a dos temas principales: el cine, y el neorrealismo italiano en especial; los sueños y el soñar como dimensión fundamental del ser humano.

Palabras clave: Zambrano, sueños, cine, neorrealismo, ruinas, Roma.

Abstract

In this article we will analyze the reflections that the philosopher María Zambrano, arising from her stay in Rome, developed around two main themes: cinema, and Italian neorealism particularly; and dreams and dreaming as a fundamental dimension of human beings.

Keywords: Zambrano, dreams, cinema, neorealism, ruins, Rome.

La esencia del cine es ser documento; documento también de la fantasía, de la figuración, aun de la quimera.

M. Zambrano, “El cine como sueño”

“Finirà, Pina, finirà. E tornerà pure la primavera. E sarà più bella delle altre, perché saremo liberi”. Con queste parole Francesco cerca di consolare Pina, interpretata dalla magnifica Anna Magnani, in *Roma, città aperta*, celebre film di Roberto Rossellini del 1945.

Stanca della guerra, stanca della fame, degli stenti, dei soprusi e dei rastrellamenti delle truppe naziste a Roma, la Pina della Magnani è ormai rimasta indelebilmemente nelle menti di ogni amante del cinema, nella straziante scena del suo assassinio per strada, mentre cerca di rincorrere il camion nel quale si trova l'uomo che quello stesso giorno avrebbe dovuto diventare suo marito, Francesco, e che invece è stato catturato dalla polizia.

Il film di Rossellini nasceva dall'urgenza di narrare, di ricordare i recenti fatti della storia italiana e, in particolare, i durissimi mesi dell'occupazione nazista di Roma, dichiarata “città aperta” ma nonostante ciò comunque assediata¹; dalla necessità di documentare le sconfitte, la speranza al limite della sopravvivenza, la storia dei vinti, dei marginati, ma anche gli atti di resistenza personale e collettiva.

Non sorprende che un'esule come María Zambrano, dopo aver trascorso un anno a Roma (1949-1950) e ancor prima di farvi ritorno², facesse riferimento al film rosselliniano in un articolo pubblicato a Cuba, nella rivista *Bohemia*, intitolato “El realismo del cine italiano”³, pubblicato anni dopo in Spagna con il significativo titolo di “El cine como sueño”⁴.

¹ Durante la seconda guerra mondiale, nell'agosto del 1943, Roma fu dichiarata dalle autorità italiane “città aperta”, ovvero città priva di difesa e di obiettivi militari. I belligeranti sarebbero stati tenuti, secondo la convenzione dell'Aia del 1907, ad astenersi dall'esercitare la violenza bellica. La dichiarazione non fu riconosciuta né dalle forze alleate, che la bombardarono in ripetute occasioni, né dai nazisti, che la occuparono e deportarono, uccisero e imprigionarono un gran numero di persone fino all'arrivo degli Alleati nel giugno 1944.

² Per uno studio approfondito dell'esilio romano di Zambrano, cfr. Trapanese, E., *Sueños, tiempos y destiemplos. El exilio romano de María Zambrano*, UAM Ediciones, 2018.

³ Zambrano, M., “El realismo del cine italiano”, *Bohemia*, s/n, 1952, p. 10, 13, 108-109. La rivista cubana pubblicherà molti articoli sul cinema italiano e, in particolare, su De Sica e Federico Fellini.

⁴ Zambrano, M., “El cine como sueño”, *Diario 16* (Suplemento *Culturas*), Madrid (1990), n. 244, pp. I y VIII. Citiamo l'edizione spagnola pubblicata ne *Las palabras del regreso*, Madrid, Cátedra, pp. 299-305.

In realtà, l'interesse di Zambrano per il cinema risaliva ai suoi anni giovanili, quando con timore era andata per la prima volta a vedere un film "sonoro", che faceva parlare le ombre: temeva che le ombre, una volta spezzatosi il loro silenzio, rischiassero di perdere anche il proprio fascino. In Italia scoprì che così non era, che il cinema era in realtà l'arte del nostro tempo, capace di regalare nuovi occhi allo spettatore, di liberare il suo sguardo e persino i suoi sogni. "Debían surgir sueños inéditos —commentava— tras de ese mundo de sueños regalados"⁵. Il cinema le era sembrato, da sempre, il gran volto del mondo, con le sue rughe, crepe umane fatte di storie, di felicità e dolori. Come le rughe sul volto di Anna Magnani che, secondo parole divenute ormai leggendarie, l'attrice avrebbe risparmiato dall'opera del suo truccatore, dicendo che le era costato una vita farsele e che voleva tenersele tutte.

La città, scriveva Zambrano, "es lo que más se acerca a la persona, a ser a modo de una persona o al modo de la persona, en la vida histórica. Tiene figura, rostro, fisonomía, lo que el Estado se afana por tener"⁶. Non è un caso, da questo punto di vista, che si sia interessata a film neorealisti che, come *Roma città aperta* di Roberto Rossellini o *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica⁷, permettevano allo spettatore di girovagare per una Roma non turistica, lontana dai grandi monumenti, una Roma dal volto labirintico e spesso segnato da un riso amaro: la Roma delle periferie, dei cortili interni delle case popolari, degli stretti e poco frequentati vicoli del centro, dei mercati, dei quartieri popolari abitati da fame e disperazione.

La città è per la filosofa uno spazio al tempo stesso intimo e aperto, "donde quien en él habita se siente al par fuera y dentro"⁸. Lo sguardo dei registi del neorealismo italiano riesce proprio in questo: a farci passare per gli spazi aperti della città e gli interni delle case, delle chiese, delle trattorie, soffermandosi su volti, espressioni, piccoli gesti dei protagonisti. Il volto della Magnani, come anche quello di un magnifico Aldo Fabrizi, che, sul punto di esser fucilato, incredulo dinnanzi a tanta malvagità, improvvisamente sente i fischi di un gruppo di bambini che andavano sempre al suo oratorio, e che dietro una grata sembrano esser giunti per accompagnarlo, per non lasciarlo solo davanti al plotone.

Come risaputo, il gran merito del neorealismo italiano è consistito nel fare uscire il cinema dal teatro di posa, avvicinandolo alla realtà: gli ambienti esterni, la scelta

⁵ Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, in *Obras Completas*, v. VI, Galaxia Gutenberg, Barcellona, 2014, pp. 963-964.

⁶ Zambrano, M., "Un lugar de la palabra: Segovia", in *España, sueño y verdad*, in *Obras Completas*, v. III, Galaxia Gutenberg, Barcellona, 2011, p. 787.

⁷ María Zambrano menziona anche *Germania anno zero* di Rossellini (1946), ambientato in una Berlino segnata dalla guerra, e *Cielo sulla palude* di Augusto Genina (1949), ispirato alla storia di Maria Goretti e ambientato nelle zone paludose vicine a Nettuno.

⁸ *Ibid.*, pp. 787-788.

di attori spesso non professionisti, i pochi mezzi a disposizione per le riprese facevano di questi film, secondo Zambrano, grandi espressioni di umanesimo, più che di realismo. Inauguravano un modo di avere a che fare con la realtà misericordioso, capace di dar voce all'altro senza giudicarlo, senza rinchiuderlo in canoni prestabiliti, lasciandolo essere, parlare, agire.

Come ha sottolineato con perspicacia Virginia Trueba in un bellissimo articolo sulle immagini della misericordia negli scritti di Zambrano dedicati al cinema, una delle caratteristiche del neorealismo italiano che senza dubbio dovette richiamare l'attenzione della filosofa fu la sua capacità di rendere visibile l'altro, di “traer a luz —a la pantalla— el dolor o la miseria del hombre”⁹.

Ahora bien, la acción de visibilizar se opone en el pensamiento de Zambrano a otra con la que no podrá nunca reconciliarse: la acción de interrogar. Hacer visible es permitir que el otro sea, más allá de todo juicio [...]. Sin embargo, someter a interrogación, al presuponer en el otro el delito, le desminuye en su ser. Se visibiliza al hombre, se interroga al presunto delincuente.¹⁰

Impossibile evitare di pensare ai ricordi che le strazianti scene degli interrogatori e delle torture della Gestapo in *Roma città aperta* dovettero riaffiorare alla mente di María e di Araceli Zambrano¹¹. Come Antigone, Araceli aveva dovuto farsi carico della storia, vivendo l'occupazione nazista di Parigi insieme all'anziana madre:

Y vio que había apurado hasta el fondo el abismo del mal, de la maldad pura que ella quería explicarse y no podía; quería buscar razones que le permitieran reducir a lo humano, a la vida humana aquello que había vivido. Y no la violencia, sino la maldad inteligente, el maquiavelismo de la Gestapo, cuyos despachos había tenido que frecuentar [...].¹²

⁹ Trueba Mira, V., “Imágenes de la misericordia. Un posible diálogo de María Zambrano con el cine europeo de posguerra”, *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, n. 14, 2013, p. 66.

¹⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹¹ María Zambrano ritorna per la prima volta in Europa, da Cuba, nel 1946, cercando di arrivare in tempo per poter salutare sua madre, gravemente ammalata. Arriverà a Parigi troppo tardi, trovando sua sorella Araceli sola, segnata dal ricordo delle intimidazioni della GESTAPO e della cattura del suo compagno, Manuel Muñoz Martínez, che dopo essere stato nelle carceri parigine, era stato rimpatriato e fucilato in Spagna (cfr. Sigler Silvera, F., *Cautivo de la Gestapo. Legado y tragedia del dirigente republicano y mason gaditano Manuel Muñoz Martínez*, Cádiz, Tréveris, 2010). In *Delirio y destino* Zambrano sembra riportare le stesse parole di sua sorella Araceli riguardo l'angoscia che la assaliva ripercorrendo le strade di Parigi: “La sueño [la realtà] por las noches; me hace ir con terror a la Cité y pasar delante de aquel Palacio de Justicia donde le vi pasar ante los jueces que concedieron su extradición, aunque nunca la firmó el ministro. Sí, dos años de angustia y el final ya lo sabes. Sí, la realidad que quiero no creer me abrumba cuando he de tomar el metro, el que me llevó durante aquellos dos años a la Cárcel de la Santé, el mismo que tuve que tomar la mañana en que no me aceptaron mi paquete de rosas y alimentos. ‘No es necesario; ha salido para España’, lo que me hace dar un rodeo para no pasar por el Hotel Lutecia, uno de los ocupados por la Gestapo” (*Delirio y destino*, op. cit., pp. 1061-1062).

¹² *Ibid.*

Proprio per questo, commenta Zambrano, per questo desiderio di comprendere l'incomprensibile, la malvagità intelligente e metodica dei nazisti che collaboravano con la Spagna franchista, sua sorella aveva riletto e annotato il *Discurso del metodo* di Cartesio: “ya que has tenido que vértelas con un método, has querido saber que era eso, método”¹³. A distanza di tempo, evitava di passare vicino al carcere, vicino ai luoghi occupati dalla Gestapo. Araceli si rifiutava di credere a quel che aveva vissuto, attonita, come attoniti sono molti dei protagonisti del film di Rossellini dinnanzi ad interrogatori così umanamente inspiegabili da sembrare irreali.

Nel capolavoro rosselliniano ritroviamo due forme opposte di usare la parola: da un lato, accogliere la voce dell'altro o prestare la propria voce alla realtà; dall'altro, scagliare parole violentemente, per ferire, umiliare, carpire segreti, interrogare.

Il dialetto romanesco appare in tutta la sua forza, come appariva in *Benigna* il lessico popolare madrilenno, nel celebre romanzo di Benito Pérez Galdós che Zambrano sempre considerò uno dei massimi esempi di misericordia¹⁴, della capacità di dar voce al “reflejo del histórico ayer en el presente pobre y desnudo”¹⁵, alle orme del passato nella vita anonima: non del passato glorioso, ma di un passato intessuto di voci e volti sconosciuti ai più, di fame e speranza.¹⁶

Sebbene vicine, la Pina di Rossellini e la Nina di Galdós si differenziano tuttavia per un aspetto fondamentale: manca, nella realtà romana, la rassegnazione stoica che Zambrano considerava parte integrante della cultura spagnola¹⁷. Pina non chiede l'elemosina, come il personaggio galdosiano. Semmai organizza tacitamente assalti ai panifici locali; grida il suo dolore, piange la sua stanchezza e, come altri personaggi del film, collabora con la resistenza, seguendo un fondamentale principio di fratellanza, uno spontaneo senso di giustizia¹⁸. Se è possibile riscontrare certa rassegnazione nelle storie del neorealismo italiano, pur tuttavia

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cfr. Zambrano, M., “Misericordia”, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, in *Obras Completas*, v. I, Galaxia Gutemberg, Barcellona, 2015, pp. 232-255.

¹⁵ *Ibid.*, p. 233.

¹⁶ Lo scrittore canario è un autore particolarmente importante nell'opera zambraniiana, tanto da esser presente sin dagli anni della guerra civile fino alla fine degli anni ottanta. Cfr. Mora García, J. L., “Misericordia en *La España de Galdós*”, in Juana Sánchez-Gey Venegas (Coord.), *Filosofía y poesía*, Madrid, Fundación Fernando Rielo, 1994, pp. 53-79; “Un nombre de mujer: *Misericordia*. Galdós en la inspiración zambraniiana”, in AA.VV., *María Zambrano. Raíces de la cultura española*, Madrid, Fundación Fernando Rielo, 2004, pp. 119-146.

¹⁷ Cfr. Zambrano, M., “La cuestión del estoicismo español”, in *Pensamiento y poesía en la vida española*, *Obras Completas*, v. I, op. cit., pp. 603-634.

¹⁸ Da questo punto di vista, si avvicina più ad una Antigone che a una Nina in versione “romana”. La Roma di Rossellini potrebbe essere una Tebe, lacerata dalla guerra fratricida, città simbolo di qualsiasi guerra civile, anche di quella spagnola.

esiste nella realtà romana un atteggiamento scanzonato che a volte rasenta il grottesco persino nella tragedia, un attaccamento alla vita profondo, quasi viscerale. I finali di opere come *Roma città aperta* non offrono alcuna consolazione, semmai mettono a fuoco le ferite e le crepe di individui e collettività. Quei film hanno, sottolinea la filosofa, la forza di ogni opera che irrompe dopo un lungo periodo di silenzio. Il cinema italiano, commenta Zambrano, non era lusso, ma vivissima necessità¹⁹.

Da questo punto di vista, potremmo affermare che ciò che forse Zambrano ritrovò nel cinema neorealista italiano fu lo sguardo misericordioso dei registi, più che dei personaggi. Quello stesso sguardo misericordioso di Galdós che aveva colpito anche l'esule Ramón Gaya:

el secreto de Galdós, tratar a la realidad como a una *igual* suya, es decir, sin servilismo ni altanería, y claro, sin objetividad, sin el insulto de la objetividad. Los sucesos más sorprendentes, más monstruosos, más inverosímiles, los ve Galdós con una gran naturalidad porque, en vez de mantenerse en esa actitud grosera del que asiste a un espectáculo, se presta delicadamente a ser un *amigo* de esos sucesos —no a tomar parte, partido en ello, ya que eso sería meterse donde no le llaman—, se presta, sencillamente, a ser un *semejante* de la realidad para que ésta no pueda sentirse abandonada ni observada; Galdós no es que se mezcle y se pierda en lo real, sino que se *solidariza* con la realidad sin inmiscuirse en ella, y una vez solidarizado, hermanado, nada de esa realidad pudo extrañarle.²⁰

Lo sguardo solidale di registi come Rossellini e De Sica non abbandona la realtà a se stessa, la accoglie nei suoi dettagli, nelle sue tragedie quotidiane, come il furto di una bicicletta.

Il cinema sembrava realizzare quel desiderio d'esistenza dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, che avevano bussato alla porta dell'autore affinché desse forma alle loro storie. Se Pirandello si era visto costretto ad affiggere un cartello dietro alla sua porta nel quale chiedeva gentilmente ai personaggi di dirigersi altrove, il neorealismo apre loro le sue porte: "el cine, con más 'espacio vital', los deja pasar, les llama para que cuenten su cuento, su tragedia anónima, pero tragedia y suya, de un hombre sin más"²¹. Perché tutti, conclude Zambrano, siamo protagonisti di una qualche storia.

¹⁹ Per questo il cinema "saltaba y avasallaba esos dos guardianes diabólicos de la vida de hoy: el dinero y la técnica". Zambrano, M., "El cine como sueño", op. cit., p. 303.

²⁰ Gaya, R., "Galdós", in *Milagro español, Obras Completas*, Valencia-Madrid, Pre-Textos, 2010. p. 144. Per un'analisi più approfondita delle riflessioni di Ramón Gaya sulla realtà, cfr. Trapanese, E., "La España 'cócava' de Ramón Gaya", *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía* (UAM), n. 30-31, giugno-dicembre 2016, pp. 11-23.

²¹ Zambrano, M., "El cine como sueño", op. cit., p. 305.

El cine viene a cumplir así, en este su imprevisto y esencial humanismo, esa función de los grandes autores dramáticos: estar ahí para acoger a todos los que van con el cuento de sus vidas. 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. Todos somos protagonistas, héroes de nuestra propia vida. El cine italiano de posguerra merece, como divisa, aquel pensamiento de Leonardo da Vinci en su tratado de la pintura: “È necessario che la bellezza sia per tutti e che il bacio sia per tutti”.²²

L'avvento e la diffusione del cinema, commentava Zambrano, ebbero inevitabili conseguenze anche sui sogni dell'essere umano, e non sembra dunque un caso che proprio a Roma, a contatto con il neorealismo italiano, la filosofa abbia sviluppato alcune delle sue più originali riflessioni sul sogno come fondamentale dimensione della vita umana. Nascono a Roma, infatti, pagine che confluiranno in opere come *El sueño creador*²³ e *Los sueños y el tiempo*²⁴.

Sul profondo vincolo tra sogni e cinema, scriveva:

A medida que el séptimo arte ha llevado sus ojos por el mundo para traernos la imagen, la imagen analizada, la imagen “vista” ya, el universo de nuestra imaginación, el número de las imágenes sensibles y de las soñadas ha crecido fabulosamente. Pues la cámara ha soñado por nosotros y para nosotros también; ha visualizado nuestras quimeras, ha dado cuerpo a las fábulas y hasta a los monstruos que escondidos se albergaban en nuestro corazón. Si fuera posible la ingente tarea, podría tal vez comprobarse que los sueños, el universo onírico, se ha hecho diferente en las gentes público de cine: se debe de soñar en forma distinta que antes del cine, pues ciertos sueños nos los proporciona ya forjados la pantalla, dejándonos libertad para soñar otros, para dar forma a otras musarañas inéditas²⁵.

Tutti conosciamo la delusione di alcuni adattamenti cinematografici di romanzi e capolavori della letteratura. D'altra parte, tutti abbiamo anche vissuto la difficoltà di immaginare personaggi, luoghi, voci e volti in modo diverso da quello offerto dallo schermo. Il cinema immagina per noi, è dunque un'arte di grandissima responsabilità: ci offre sogni già forgiati, condizionando inevitabilmente i nostri desideri, le nostre paure e le nostre speranze. Tuttavia, commenta Zambrano, così

²² *Ibid.*

²³ Zambrano, M., *El sueño creador (Los sueños, el soñar y la creación por la palabra)*, Universidad Veracruzana, Veracruz, Messico, 1965; nella seconda edizione, inclusa in *Obras reunidas. Primera entrega* (Madrid, Aguilar, 1971, pp. 15-112) l'autrice aggiunge un'Appendice, “El sueño de los discípulos en el Huerto de los Olivos”; nella terza edizione, (Madrid, Turner, 1986) appaiono anche un prologo ed una introduzione. Il libro è stato pubblicato nel vol. III delle *Obras Completas*, op. cit., pp. 979-1098.

²⁴ Zambrano, M., *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992. Il libro è formato da un'introduzione cinque capitoli. È stato recentemente pubblicato nel vol. III delle *Obras Completas*, op. cit., pp. 829-956.

²⁵ Zambrano, M., “El cine como sueño”, op. cit., p. 305.

facendo, lascia anche libera la nostra immaginazione affinché possa dirigersi altrove, verso sogni inediti o, forse, verso il risveglio.

Risaputo è che i sogni ed il sognare hanno sempre rappresentato un problema per la filosofia, finendo per dar vita ad eterogenee spiegazioni e definizioni che si muovono tra due termini opposti: il sogno inteso positivamente come rivelazione, previsione, messaggio e finestra aperta sull'uomo; o il sogno come inganno, travestimento della verità. La preoccupazione principale è consistita nello studio del vincolo tra sogno e veglia, tra sogno e realtà, tra un mondo apparentemente sfuggente, incontrollabile, e un mondo "sveglio", attivo e controllabile razionalmente (almeno in parte). Realtà e sogno, dal punto di vista zambrano, non sono dimensioni opposte, ma permeabili (anche se non intercambiabili). I sogni non devono essere intesi come semplici intrusioni o surrogati della realtà, ma come agenti creatori di realtà molteplici. Perché il sognare, afferma Zambrano, non è un evento che interrompe la veglia, ma è lo stato "inicial de nuestra vida, del sueño despertamos; la vigilia *adviene*, no el sueño. Abandonamos el sueño por la vigilia, no a la inversa"²⁶. Dunque il nucleo delle riflessioni sul sogno, suggerisce la filosofa, non dovrebbero avere a che fare con il suo contenuto, ma semmai con il potenziale creatore e simbolico del sognare. In definitiva, con la capacità che l'essere umano ha di riconoscere, incorporare e realizzare in veglia i suoi sogni. Perché se il sognare è la nostra condizione originaria, lo svegliarsi invece dipende interamente da noi, dalle nostre scelte, dalle nostre parole, dalle nostre azioni,

Nonostante siano molteplici le definizioni delle tipologie di sogno offerte da Zambrano, potremmo riassumerle in tre generi fondamentali: i sogni della psiche, i sogni della coscienza ed i sogni della persona. I sogni della psiche sono caratterizzati, secondo la filosofa, dall'assenza di tempo, dalla passività del soggetto: il tempo appare come qualcosa di compatto, chiuso, senza pori. I sogni della coscienza invece sono sogni nei quali il soggetto aderisce, ma senza esservi sottomesso, al sogno, e può dunque assistere, vedere e perfino prevedere cosa accadrà²⁷. Tuttavia, solo i sogni della persona, secondo Zambrano, possono dar luogo al risveglio, far sì che il tempo inizi a ordinarsi, lasciando spazio ad una azione poetica, creatrice. Solo nella veglia il tempo ci è restituito²⁸. "El sueño de la persona es, en principio, sueño creador"²⁹, annuncia già un risveglio.

²⁶ Zambrano, M., *El sueño creador*, op. cit., p. 991.

²⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 947.

²⁸ "En sueños no existe el tiempo; mientras soñamos no tenemos tiempo. Al despertar nos devuelven el tiempo" e, con esso, l'eterogeneità della realtà (*Ibid.*, p. 993).

²⁹ *Ibid.*, p. 1033.

Il cinema italiano del dopoguerra, da questo punto di vista, sarebbe stato capace di dar voce alle tre tipologie del sognare analizzate da Zambrano: il sogno (o incubo) impermeabile della dittatura, il sogno della presa di coscienza, del guardare senza pur tuttavia poter agire; e, infine, il sogno creatore, nel quale la parola irrompe, ed il soggetto si sveglia lottando per portare alla vigilia i suoi sogni. Il cinema neorealista italiano sembrava all'esule spagnola un sogno realizzato, il risveglio di un'intera collettività, sebbene non privo di insuccessi, di dolori, di risate amare.

“La vida es sueño”, scrive Zambrano ricordando Calderón de la Barca, ed è per questo che la verità non può essere solo vista o conosciuta, ma deve essere anche sognata. “Pero hay un soñar según la verdad. Soñar según la verdad que es ya comenzar a vivir verdaderamente”³⁰.

Dopo gli anni segnati dalla dittatura fascista e dalla seconda guerra mondiale, era fondamentale che il cinema aiutasse a sognare la realtà, per poter tornare a vivere umanamente. María Zambrano seppe cogliere quest'esigenza nel neorealismo italiano, seppe cogliere la sua profonda natura umanista.

Come scrisse una giornalista romana in una intervista, il cielo italiano fu per la pensatrice spagnola l'unico cielo sotto cui non si sentì completamente straniera. Un cielo fatto di sogni, di ricordi dolorosi, ma anche di speranzosi risvegli. Una Roma che non a caso definì, con evidenti assonanze rosselliniane, “aperta e segreta”³¹. Una città dall'aria “commestibile”, ma anche terribilmente divoratrice, nella quale non basta dar da mangiare, ma bisogna darsi in pasto, come i personaggi del cinema neorealista italiano. A Roma ci si sente come all'interno di un frutto maturo, di una «pesca», osserva Zambrano.

Sucede en Roma que parece estar enteramente abierta, enteramente visible y presente, que, nada más llegar a ella, Roma está ahí, como preparada para ser recorrida, para ser vista, para ser abrazada. Mas, cuando el viajero o el pasajero [...] se detiene, comienza a darse cuenta de que Roma es hermética y secreta, de que verla como se la suele ver, así presente toda ella, es verla en realidad como una fotografía de sí misma, que a veces se abre.³²

Quando Roma si apre, e ci lascia scorgere le sue più segrete crepe, tra le sue rovine, è possibile trovare semi di speranza, sogni ben custoditi, forse non ancora realizzati, ma non dimenticati.

³⁰ Inedito dal titolo “Vida”, che fa parte della cartella M-347 (“Fragmentos de una ética”). Archivio della Fondazione María Zambrano.

³¹ Zambrano, M., “Roma, ciudad abierta y secreta”, in *Las palabras del regreso*, op. cit., pp. 159.

³² *Ibid.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GAYA, R., *Obras Completas*, Valencia-Madrid, Pre-Textos, 2010.
- MORA GARCÍA, J. L., “*Misericordia en La España de Galdós*”, in Juana Sánchez-Gey Venegas (Coord.), *Filosofía y poesía*, Madrid, Fundación Fernando Rielo, 1994, pp. 53-79.
- MORA GARCÍA, J. L., “Un nombre de mujer: *Misericordia*. Galdós en la inspiración zambranianiana”, in AA.VV., *María Zambrano. Raíces de la cultura española*, Madrid, Fundación Fernando Rielo, 2004, pp. 119-146.
- SÍGLER SILVERA, F., *Cautivo de la Gestapo. Legado y tragedia del dirigente republicano y masón gaditano Manuel Muñoz Martínez*, Cádiz, Tréveris, 2010.
- TRAPANESE, E., “La España ‘cóncava’ de Ramón Gaya”, *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía* (UAM), n. 30-31, giugno-dicembre 2016, pp. 11-23.
- TRAPANESE, E., *Suenos, tiempos y destiempos. El exilio romano de María Zambrano*, UAM Ediciones, 2018.
- TRUEBA MIRA, V., “Imágenes de la misericordia. Un posible diálogo de María Zambrano con el cine europeo de posguerra”, *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, n. 14, 2013, pp. 64-77.
- ZAMBRANO, M., *Las palabras del regreso*, Madrid, Cátedra, 2009.
- ZAMBRANO, M., *Obras Completas*, v. I, Galaxia Gutenberg, Barcellona, 2015.
- ZAMBRANO, M., *Obras Completas*, v. III, Galaxia Gutenberg, Barcellona, 2011.
- ZAMBRANO, M., *Obras Completas*, v. VI, Galaxia Gutenberg, Barcellona, 2014.

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2020.25.007>
Bajo Palabra. II Época. N°25. Pgs: 153-164

