

Cesare Zavattini

“Indubbiamente ci sono modi favolosi per analizzare la realtà. Ben vengano anche quelli; sono anch’essi modi espressivi naturali. Il Neorealismo, tuttavia, se vuole essere conseguente deve proseguire con lo stesso impulso morale che lo ha caratterizzato al suo sorgere, ma su una strada analitico-documentaria.

Nessun altro mezzo espressivo infatti ha come il cinema questa originaria e congenita capacità di fotografare le cose che, secondo noi, meritano di essere mostrate nella loro quotidianità, che vuol dire nella loro più lunga, più vera durata; la macchina ha infatti tutto davanti, e vede le cose e non il concetto delle cose, ci aiuta almeno in questo senso.

Nessun altro mezzo espressivo ha come il cinema la possibilità di far conoscere e al maggior numero di persone.

E poiché da questo suo enorme potere deriva anche la sua responsabilità è necessario un uso perfetto di ogni fotogramma. Intendiamo per perfetto questo penetrare sempre di più nella quantità e nella qualità della realtà.

Si può quindi affermare che il cinema è morale quando affronta in tal modo la realtà. E il problema morale (come quello artistico) sta nel saperla vedere questa realtà, non nell’inventare al di fuori di essa, che è sempre una forma, come ho già detto, di evasione”.

(C. Zavattini, *Alcune idee sul cinema*, 1952)

Ladri di biciclette: analisi della sequenza “Porta Portese” e della sequenza finale

Il regista nella prima sequenza citata rende al meglio il movimento centrifugo della gente grazie alla profondità di campo.

Un’immagine in profondità di campo è un’immagine in cui tutti gli elementi rappresentati, sia quelli in primo piano che quelli sullo sfondo, sono perfettamente a fuoco. Per messa in scena in profondità si intende la disposizione di oggetti e soggetti su più piani e il loro reciproco interagire. Rispetto al découpage classico, in cui è il regista a decidere quello che lo spettatore deve vedere, la profondità di campo pone lo spettatore in un rapporto con l’immagine più vicino a quello che egli ha con la realtà; pertanto egli è sollecitato a dare un proprio contributo, a fare da sé il proprio personale découpage. Strettamente connessa alla profondità di campo è il piano sequenza, un piano che da solo svolge le funzioni di una sequenza o di una scena. Come la profondità di campo, anche il piano sequenza si caratterizza per il suo rifiuto del montaggio. Mantenendo la continuità spazio-temporale della realtà, non più spezzata nella successione delle inquadrature, determina un maggior realismo.

Nella sequenza di Porta Portese sono presenti vari tipi di inquadrature (figura intera, primo piano, piano americano, inquadrature in profondità di campo...). Da sottolineare l’inquadratura in cui Antonio è ripreso in figura intera dall’alto con un’accentuata inclinazione, forse per sottolineare la sua condizione di smarrimento. Un altro momento interessante è quello del gioco di sguardi tra padre e figlio: ad un certo punto Antonio si accorge del figlio e lo guarda. La mdp segue tale sguardo con una panoramica obliqua verso il basso fino al primo piano di Bruno, che si volta di scatto sentendo l’attenzione di Antonio; l’inquadratura ritorna in panoramica su Antonio, che subito distoglie lo sguardo, si gira di spalle e si allontana dal punto di ripresa, per poi ritornare indietro sui suoi passi. L’andamento della panoramica e il movimento “pendolare” di Antonio da e verso la macchina da presa sono il corrispettivo filmico del sentimento duplice in cui è preso il personaggio: il pensiero della bicicletta da trovare, il ritrovare una relazione con il figlio.

De Sica costruisce sugli sguardi del padre e del figlio un sistema di rimandi ai significati profondi della sua opera: per l’uno rappresentano il solo strumento di ricerca che ha a disposizione (sono un mezzo per cercare la bicicletta), per l’altro sono la ricerca di una relazione.

Da sottolineare nella sequenza finale la soggettiva sonora del protagonista (i rumori amplificati dei tifosi, l’urlo dei tifosi che produce in Antonio una reazione simile a quella dell’Urlo di Munch).

Lo sguardo di Bruno viene messo in primo piano nella sequenza finale: mentre il padre è inseguito da un gruppo di uomini, Bruno sentendo lo strepito si volta verso la mdp. Non appena si è voltato,

inizia un carrello obliquo di avvicinamento veloce fino al primo piano, combinato con una panoramica verso sinistra: con questa soluzione, stilisticamente elaborata, di segno diverso rispetto allo stile dominante del film, De Sica ottiene l'effetto di mantenere costante la direzione dello sguardo di Bruno e, nello stesso tempo, comunica allo spettatore una sensazione di disorientamento. Mutano i punti di riferimento dello sfondo, fuori fuoco, mentre rimane fermo il bambino che effettivamente si gira. E' come se il mondo ruotasse su se stesso: effettivamente l'unico punto fermo nello squilibrio del mondo è Bruno, il cui sguardo esprime sorpresa e una severa carica di senso morale, sia verso il padre che verso gli inseguitori. Si tratta di un tema ricorrente in De Sica: di fronte ai bambini, ai loro sguardi pieni di fiducia, per contrasto la società del dopoguerra rivela le sue macerie morali, che spingono le persone verso la solitudine, la disperazione e la caduta. Nelle inquadrature successive Bruno dimostrerà di saper compatire il padre, prendendolo alla fine per mano, in un rovesciamento di ruoli adulto/bambino in cui sta tutto il significato innovativo del film.

Il tema dello sguardo dei bambini è presente anche in Sciuscià, dove la critica impietosa alla società del dopoguerra viene condotta proprio attraverso il contrasto tra mondo dei bambini e mondo degli adulti.

(sequenza finale di Ladri di biciclette) <http://www.youtube.com/watch?v=5qjhwyM00-I>

Alcuni spunti di riflessione

- 1) Il film critica decisamente le istituzioni e la società: in quali passaggi del film ciò è particolarmente evidente? Quali istituzioni sono prese di mira? Quali classi sociali?
- 2) La guerra ha prodotto macerie non solo morali, ma anche materiali, influenzando negativamente anche sui rapporti umani. Analizza l'evoluzione del rapporto padre/figlio e cerca di interpretare il messaggio finale del film.