

NICOLA DI NINO

DE SICA E LA POLEMICA SOCIALE
La scena della trattoria in *Ladri di biciclette*

Un semplice espediente narrativo, il furto di una bicicletta e la disperata peregrinazione del proprietario alla sua ricerca, fanno di *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica uno dei film che ha saputo maggiormente descrivere l'Italia dell'immediato secondo dopoguerra. Siamo nel 1948, anni cruciali per la ricostruzione politica e sociale di un paese che il cinema e la propaganda fascista avevano presentato come privo di alcun conflitto sociale. Con la caduta del Regime i contrasti riemersero e il cinema neorealista colse subito l'opportunità di reinstaurare un dialogo con un reale multiforme ove ognuno aveva la sua personale storia da raccontare. Il filtro imposto dal cinema di propaganda¹ venne rimosso: i registi scesero per le strade e, ricorrendo principalmente ad attori non professionisti (che spesso interpretavano vicende simili a quelle da loro vissute) e tecniche documentarie (si pensi soprattutto a *La terra trema* di Visconti del 1948 ispirato al villaggio di pescatori siciliani descritto da Verga nei *Malavoglia*)², raccontarono la società italiana spesso prendendo spunto da episodi minimi come nel film di De Sica ove il furto di una bicicletta è il movente che permette al regista di dedicarsi alla narrazione delle ordinarie vicissitudini della famiglia romana dei Ricci. Ed è altresì ovvio come la scelta di questa famiglia sia del tutto casuale nel senso che potremmo sostituire il loro cognome con quello di altre famiglie italiane senza che il risultato cambi: milioni erano infatti gli italiani che vivevano in difficoltà e stavano faticosamente cercando

¹ Sulle caratteristiche del cinema fascista esiste una vasta bibliografia. Su tutti si possono citare: G. Calendoli, *Materiali per una storia del cinema italiano*, Maccari, Parma 1967; G.P. Brunetta, *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna 1976; L. Micciché, *Storia del cinema italiano*, Scuola nazionale di cinema, Edizioni Bianco & Nero, 2001.

² È pur vero che i mezzi economici del tempo erano piuttosto limitati. Con il crollo del regime fascista in Italia non esisteva più un'industria cinematografica e così i registi godevano di grande libertà. Inoltre la mancanza di mezzi tecnici, di teatri di posa, di apparecchiature tecnologiche sicuramente favorirono questo avvicinamento al reale. Riguardo il professionismo degli attori una celebre eccezione è *Roma città aperta* dove Rossellini affidò i ruoli principali ai noti Anna Magnani e Aldo Fabrizi.

di ricostruirsi un ruolo sociale dopo il ventennio fascista, il conflitto mondiale e la guerra civile³.

La scelta di De Sica di narrare le vicende capitate al capofamiglia Antonio Ricci e al suo figlioletto Bruno, due veri e propri picari alla scoperta di una Roma popolata dai più svariati personaggi, sono il veicolo per offrire al regista la possibilità di analizzare la condizione del proletariato italiano e il consistente divario che lo separa dalle classi più abbienti. È interessante notare come nei film neorealisti gli squilibri di classe siano spesso rappresentati attraverso gli occhi dei bambini⁴, simbolo di quella generazione nata durante la guerra che si stava formando e che avrebbe dovuto costruire il futuro della nuova Italia. In *Ladri di biciclette* è con il piccolo Bruno che vediamo la differenza che intercorre tra la sua famiglia e quella dei ceti più benestanti. Questa scelta di prospettiva ha due precise ragioni: anzitutto si capisce come il regista sia schierato dalla parte dei più deboli e, altrettanto importante, è come se De Sica sollecitasse una precoce presa di coscienza della realtà da parte dei più giovani in modo che, in un futuro non troppo distante, possano reagire per modificare questa loro subalternità.

In tutto il film il ritratto che emerge del proletariato italiano è quello di un gruppo disunito di derelitti accomunato dalla sola regola di derubarsi tra loro (il film si apre col furto della bicicletta di Antonio e si chiude col suo maldestro tentativo di rubarne una lasciata incustodita)⁵. Una rappresentazione spietata dei più umili che, secondo la visione marxista cui De Sica guardava con interesse, ha una precisa causa: il divario è stato creato dai ceti più abbienti e la distanza è stata acuita anche dalla loro ipocrisia e indifferenza per le condizioni in cui versavano i proletari, tenuti volutamente a distanza. Diverse, dunque, sono le scene del film in cui è evidente la critica verso il ceto borghese anche

³ «Possiamo dire che in questi anni, la realtà sociale [...] è fortemente disaggregata, e cioè, funziona secondo modi diversi, «anomali» di aggregazione. [...] La crisi del sistema di organizzazione sociale porta a una situazione in cui tendenzialmente ognuno (uomo, donna, giovane, anziano) deve farsi carico in prima persona della soddisfazione dei propri bisogni: il meccanismo della riproduzione, in tempi normali garantito dal capo famiglia, deve ora essere assunto, tendenzialmente, dal singolo soggetto», in M. Zancan, *Tra vero e bello, documento e arte*, in *Cinema e letteratura del Neorealismo*, a cura di G. Tinazzi - M. Zancan, Marsilio, Venezia 1983, pp. 43-44.

⁴ Su questo tema si può leggere il saggio di J. Fisher, *On the Ruins of Masculinity: The Figure of the Child in Italian Neorealism and the German Rubble-Film*, in *Italian Neorealism and Global Cinema*, a cura di L. Ruberto - K.M. Wilson, Wayne State University Press, Detroit 2007.

⁵ Emblematica della disastrosa condizione economica del popolo italiano è la scena che ci proietta all'interno del Monte dei pegni dove la montagna di lenzuola impegnate fotografa una realtà di tremenda miseria di un'Italia ancora martoriata e lontana dalla ripresa economica.

se la più significativa è di certo quella della trattoria sulla quale vorremmo ora soffermarci.

Siamo in un momento centrale del film: Antonio, in un attimo di pausa nella ricerca della bicicletta e nel tentativo di rinfrancare l'animo sempre più deluso di Bruno, decide di invitare il figlio a pranzo in una pizzeria senza aver prima gettato un occhio nel suo portafogli. Una volta entrati in un locale sul lungo Tevere – «Nun pensamo a niente! Ci ubriacamo!» – scoprono di essere finiti in una trattoria; Antonio, dopo lo spaesamento iniziale e per non mortificare il figlio, non torna sui suoi passi e al cameriere che lo informa che quella non è una pizzeria risponde con un perentorio: «Beh, allora vojjo magnà!»⁶.

In questo interno offerto dalla trattoria, uno dei luoghi tipici del confronto sociale, il ragazzino proletario Bruno, che nonostante la sua giovanissima età già lavora come garzone in un distributore di benzina, si trova a confrontarsi con un ambiente per lui nuovo e nel quale non sa come muoversi e comportarsi. Il suo imbarazzo è evidente fin dall'inizio della scena: resta immobile sull'uscio, non sa cosa fare appena entra in trattoria e una volta seduto è impacciato nei movimenti e preferisce restare immobile con le mani conserte sotto al tavolo. Differenti sono le movenze del padre il quale cerca di ostentare sicurezza quando chiama il cameriere e di mostrare rilassatezza quando con la mano e il movimento del busto prova a scandire il ritmo della canzone napoletana suonata dall'orchestrina alle sue spalle. I suoi gesti sono sempre accompagnati da larghi sorrisi: è chiaro come lui sia ben conscio di essere fuoriluogo ma ciò che conta è non deludere ancora Bruno e cercare piuttosto di metterlo a suo agio. Il figlio risponde alla gestualità paterna con dei sorrisi timidi e appena accennati che restano la sua unica forma di comunicazione dal momento che fino alla fine della scena non apre bocca se si eccettua un timido «sì» di risposta ad una domanda del padre. L'impaccio di Bruno aumenta quando comincia ad incrociare lo sguardo con un ragazzino azzimato e altezzoso che siede ad un tavolo dietro al suo. È in questo preciso momento che Bruno inizia ad avvertire la differenza di classe che lo separa dagli altri attraverso una serie di opposti argutamente scelti da De Sica e in forte contrapposizione (quasi eccessiva) tra loro: Bruno veste la sua sporca e lacerata tuta da lavoro, l'unico abito che possiede e che indossa quo-

⁶ L'uso del dialetto ovviamente risponde all'intento documentario del cinema neorealista. Se il cinema fascista aveva fortemente avversato la parlata dialettale in nome di una lingua unitaria, i film neorealisti recuperarono invece la dimensione plurilinguista.

tidianamente, e i suoi capelli sono scompigliati con un ciuffo che gli scende sulla fronte; al contrario il ragazzino borghese è elegantemente vestito (così come tutti i suoi famigliari al tavolo, comprese le donne che indossano un cappello: segno chiaro di distinzione sociale) e sembra appena uscito dal barbiere dal momento che i suoi capelli sono ben acconciati e raccolti in un vistoso ciuffo. Ma vi sono altre differenze di cui dobbiamo tener conto. Il tavolo di Bruno e Antonio non è imbandito (mangiano infatti senza tovaglia e devono governarsi da soli i piatti e le posate lasciate sul tavolo da uno svogliato cameriere che ha clienti ben più importanti di cui occuparsi) ed è servito da un *commis* mentre quello del ricco figlio di borghesi è decisamente più “suntuoso” – tanto che il pranzo si chiude con il dolce e un brindisi con spumante – ed è servito dal *maitre* del ristorante.

È in questo *set* che il regista compie una serie di quattro *medium close-up* tra il viso di Bruno e quello del ragazzino. Lo scambio di sguardi è intenso: Bruno guarda sempre con gli occhi spalancati e con imbarazzo e timidezza, invece il ragazzino coetaneo lo guarda con un misto di superbia e indifferenza: volta appena appena il capo e i suoi occhi sono socchiusi. C'è forse nello sguardo e nell'animo di Bruno anche una certa malinconia: il desiderio di aspirare ad essere come quel bambino che può permettersi di andare in trattoria e soprattutto che ha la possibilità di fare un pasto completo ogni giorno e di indossare abiti sempre puliti e freschi.

Il divario, quasi abisso, che si è creato tra i due ragazzini tenta di essere colmato dal padre di Bruno. Antonio, accortosi dell'imbarazzo del figlio e con un gesto di vera generosità paterna, tenta di toglierlo da questo stato d'animo chiedendogli se anche lui voglia mangiare la mozzarella in carrozza: il piatto sulla mensa del piccolo borghese. Il figlio risponde con un «sì» deciso – si noti che questa è l'unica parola finora pronunciata da Bruno – accompagnato da un sorriso e da un movimento del corpo in avanti. In questa risposta, così densa emotivamente, c'è tutta la gioia di Bruno che, forse davvero per la prima volta nella sua vita, si trova a condividere qualcosa con la classe borghese. Il ritrovato sorriso di Bruno conforta altresì Antonio che promette al figlio un dolce al termine del pasto e addirittura lo invita a sorseggiare un bicchiere di vino.

È comunque evidente come questo sia un pasto del tutto occasionale per la famiglia Ricci, a differenza – come dicevo sopra – della famiglia borghese; questo emerge da almeno due elementi: Bruno è impacciato

nell'adoperare le posate, sembra infatti che le usi per la prima volta, tanto da ricorrere alle mani (altro opposto con il bambino borghese che invece dimostra assoluta dimestichezza con le stoviglie). Inoltre sintomatiche sono le parole di Antonio quando, guardando il lauto pasto dei borghesi che si conclude con dolce e spumante, dice: «Pe magnà come quelli lì, poco poco bisognerebbe guadagnà un mijjone ar mese». Questa frase colpisce Bruno che lascia la mozzarella nel piatto, quasi si sentisse in colpa per far spendere al padre i pochi soldi che gli erano rimasti, e la riprende solo dopo che il padre lo incita con un: «Magna, magna, nun ce pensà!». Con questa battuta la famiglia Ricci torna al suo vecchio proposito che è quello di ritrovare la bicicletta con tutti i mezzi possibili («Perché, sennò, nun se magna»); ed è solo ora che Bruno torna a parlare invitando il padre a recarsi a Porta Portese – sede di uno dei più noti mercatini dell'usato a Roma – ogni mattina.

Un'ultima considerazione importante sulla scena della trattoria riguarda la scelta dell'accompagnamento sonoro fatto da De Sica. Bruno e Antonio appena aprono la porta restano subito colpiti e quasi assordati dal tono festivo di un'orchestrina che suona canzoni della tradizione napoletana⁷: musica gioviiale e conviviale per il clima di festa che si percepisce all'interno della trattoria, ma che stride enormemente con la colonna sonora che predomina in tutto il film. Dall'inizio alla fine la pellicola desichiana è dominata dalla monocorde musica scelta da Alessandro Cicognini e basata sullo stesso e intenso motivo (spesso interpretato da un solo clarinetto) il quale stende un velo di mestizia e di angoscia su ogni sequenza. Questa scelta musicale sottolinea ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, che quel passaggio in trattoria, con quella musica, quella gente e quel cibo sono solo una brevissima parentesi nella vita dei Ricci che si apre e si chiude proprio come la porta della trattoria che funge da chiaro diaframma con il loro vero mondo che è quello di strada dominato da stenti, ingiustizie e lotta per la sopravvivenza.

Come accennavamo in precedenza, la polemica di De Sica verso le divergenze sociali continua anche in altre sequenze del film dove il regista coinvolge nella sua critica anche lo Stato e la Chiesa per aver affrontato la questione sociale con indifferenza e ipocrisia. Si tratta di alcuni brevi momenti del film che meritano comunque un commento. La critica verso lo Stato è riassunta nella scena in cui Antonio si reca in commissa-

⁷ Pensiamo che questa scelta musicale sia un chiaro riferimento all'enorme passione, coltivata fin da bambino, che De Sica aveva per il canto e le canzoni napoletane in particolare. Cfr. G. De Santi, *Vittorio De Sica*, Il castoro, Milano 2003.

riato per denunciare il furto della sua bicicletta: le sue domande cadono nel vuoto perché tutto il personale è impegnato a organizzare la partenza delle camionette della “Celere” che devono andare a tenere sotto controllo una manifestazione di operai. Antonio è trattato con negligenza e supponenza («Qual è il problema?» domanda un agente, «Solo una bicicletta» replica seccamente il collega) anche perché appartiene a quel proletariato che, dall'immediato dopoguerra e sotto la spinta del Partito Comunista, sta rivendicando con forza diritti e giustizia sociale. Le loro richieste, attraverso manifestazioni di piazza, cadevano inascoltate e finivano quasi sempre represses dalla polizia: ecco spiegata l'indifferenza che Antonio riceve nel commissariato e la breve inquadratura sulla partenza della camionetta diretta alla manifestazione operaia⁸.

Un altro aspetto rilevante sul piano ideologico e sociale è l'ipocrita e falsa carità offerta nella finzione filmica dalla Chiesa che, nella prospettiva offerta da De Sica, sembra parteggiare più per i ricchi che i poveri. A tal riguardo due sono gli episodi più significativi nei quali De Sica non nasconde il suo anticlericalismo. Il primo si svolge a Porta Portese mentre Antonio e Bruno cercano la bicicletta rubata. Colti da un'improvviso temporale cercano riparo accostandosi alla parete di un palazzo dove si accalcano anche alcuni giovani seminaristi che conversano tra loro in tedesco. La critica ha già da tempo evidenziato come questo abbinamento tra futuri prelati e lingua tedesca sia segno dell'avversione nutrita da De Sica, più o meno fondatamente, verso la connivenza fra l'istituzione ecclesiastica e la potenza germanica che aveva scatenato la guerra, ed esprima la critica del regista per la scarsa vicinanza dei clericali alle istanze sociopolitiche dell'Italia postbellica. Secondo Frank Tomasulo⁹, in linea con la lingua dei seminaristi è il cappello “alla tedesca” indossato dal ladro: una simbologia che secondo il critico associa la Chiesa al ladro. Una Chiesa che avrebbe rubato ai più umili la *Fides*, che non a caso, è il nome della marca della bicicletta di Antonio che viene fatta a pezzi e mai più ritrovata. Non solo questa virtù teologale è perduta, ma anche le altre due subiscono la stessa sorte; la carità nel film manca completamente in quanto gli uomini si rubano tra loro e la speranza si infrange nel disperato ten-

⁸ Su questo tema si veda F.P. Tomasulo, *Bicycle Thieves: A Re-Reading*, in Vittorio De Sica: *Contemporary Perspectives*, a cura di H. Curle - S. Snyder, University of Toronto Press, Toronto 2000, p. 162.

⁹ *Ibi*, p. 168. La stessa immagine è evidenziata da Mark West in Id., *Holding Hands with a Bicycle Thief*, in Vittorio De Sica..., cit., p. 151.

tativo di furto di Antonio. Si vede come De Sica si collochi anche in posizione antitetica rispetto al Rossellini di *Roma città aperta* (1945) che aveva invece affidato a don Pietro il compito di tenere uniti i suoi concittadini proprio attraverso un recupero delle virtù teologali.

La seconda freccia anticlericale di De Sica scocca all'interno di in una mensa per i poveri dove Antonio e Bruno sono finiti dopo aver inseguito un compare del ladro della bicicletta. Alla mensa si può accedere solo dopo aver partecipato alla funzione religiosa e dove dei ricchi borghesi bigotti, guidati da una donna in abito elegante e cappello che ricorda l'abbigliamento dei borghesi in trattoria, credono di assolvere le loro funzioni sociali e di lavarsi la coscienza radendo i miseri proletari.

In definitiva, l'analisi pur rapida di una scena cruciale del film, mostra in De Sica l'amaro ritrattista di un'Italia che, dopo l'entusiasmo seguito alla liberazione, manteneva ancora evidenti squilibri sociali. Il regista, vicino alla visione marxista, è schierato dalla parte dei più poveri ed è la figura di Bruno, vero co-protagonista del film, che incarna da un lato la speranza dell'ascesa sociale e dall'altro anche il rischio di sconfitta dell'intera nuova generazione bisognosa di educazione. Emblematiche le scene finali in cui Antonio e Bruno, giunti nei pressi dello stadio, si ritrovano tra le biciclette dei tifosi. Poco distante, appoggiata ad un muro, una sembra incustodita: Antonio, sotto lo sguardo atterrito di Bruno, maldestralmente l'afferra e dopo qualche pedalata rischia il linciaggio da parte della folla che aveva assistito al suo tentativo di furto. Un tentativo estremo e disperato che va interpretato considerando il contesto sociale, Antonio non è un ladro, in fondo è un onesto, e ruba solo perché crede che l'unica possibilità rimastagli sia quella di compiere lo stesso gesto che l'altro poveraccio aveva fatto a lui. La sua scelta è comunque condannata da De Sica e il segno della sua sconfitta è nella scena finale in cui il piccolo Bruno afferra la mano del padre e insieme s'incamminano verso casa; un chiaro passaggio di consegne generazionale, spetta ora a Bruno creare un futuro migliore per sé e per la sua classe ma questa volta entro i limiti dell'onestà e del rispetto della legge¹⁰.

¹⁰ Per il presente lavoro, oltre allo scritto di Tomasulo su citato, abbiamo consultato: A. Bazin, *Bicycle thief*, in *What is Cinema?*, tr. di H. Gray, University of California Press, Berkeley 1967; E.G. Laura, *Ladri di biciclette*, Radar, Padova 1967; M. Marcus, *De Sica's Bicycle Thieves: Casting shadows on the visionary city*, in Id., *Italian Cinema in the Light of Neorealism*, Princeton University Press, Princeton 1986, pp. 54-75, M. West, *Holding Hands...*, cit., pp. 137-159 e G. Alonge, *Vittorio De Sica: Ladri di biciclette*, Lindau, Torino 2007.

