

## LADRI DI BICICLETTE: SCHEDA SUL FILM

Considerato un capolavoro del neorealismo italiano, il film configura una sorta di affresco della Roma postbellica nella quale l'interesse è tutto per gli ambienti degradati e per le situazioni di atroce miseria.

Il film, liberamente ispirato all'omonimo romanzo di Luigi Bartolini (1946) e attraverso la sceneggiatura firmata da Cesare Zavattini, ottiene un clamoroso successo e l'anno successivo viene premiato con l'Oscar (il secondo per De Sica dopo quello ottenuto per *Sciuscià* nel 1947) quale miglior film straniero. Un paradosso questo, vista la pessima accoglienza della prima al Cinema Metropolitan di Roma dove il pubblico rivolgeva addirittura indietro i soldi del biglietto.

Ancora André Bazin definì, in un suo saggio dal titolo "*De Sica le metteur en scène*", il film come "l'espressione più pura del neorealismo (...), il centro ideale intorno al quale gravitano entro la loro orbita particolare le opere degli altri grandi registi". A lui piacque un certo lavoro minuzioso, meditato, elaborato, e tuttavia teso a dare l'impressione del caso, a dare alla necessità drammatica il carattere di una semplice contingenza, anzi a "fare della contingenza la materia del dramma".

Già dall'inizio, la pellicola desichiana comunica un monocorde sentimento di amarezza evidenziato in particolare dalla mimica di Antonio e Bruno, soprattutto dopo il furto della bicicletta, e dalla colonna sonora di Alessandro Cicognini. Intorno a loro la realtà del paesaggio italiano del dopoguerra, ritratta con indubbio talento da De Sica, erede naturale sul piano della commedia del suo maestro Mario Camerini (cfr. G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi 2003, pag. 95).

L'inizio delle sequenze è dato dai miserabili caseggiati operai dove vivono i protagonisti (zona di Valmelaina) per passare subito dopo al Monte dei pegni, luogo di una silenziosa pena ove le significative immagini (l'uomo che scala una montagna di lenzuola impegnate) esprimono una realtà di tremenda miseria e di difficoltà inarrivabile. La visita alla "Santona" di via Paglia, una sorta di credo per la gente povera e superstiziosa, è l'immagine che accomuna classi sociali differenti.

De Sica pare indeciso tra il raccontare una storia individuale e il farne un mero pretesto per dipingere un fondale: una significativa protagonista del film è indubbiamente la città con i suoi abitanti. E' una Roma che, rappresentata nel bianco e nero della pellicola, appare nella sua grandezza non deturpata e resa piccola dall'informe ammasso di veicoli e di varia umanità che oggi la caratterizza. Le sue strade e le sue piazze appaiono semivuote, larghe e libere da tutti quelli orpelli che nascondono la sua grande architettura. Anche i rioni del centro, quelli ancora proletari, appaiono belli nella loro struttura, povera e malandata ma che richiama l'aspetto, quasi medioevale, di quelli che erano nelle età passate, i quartieri della città. Perfino l'estrema periferia dei palazzoni popolari, ancora più campagna che città, conserva una forma architettonica genuina, che si riflette nelle fattezze e nei modi dei suoi abitanti (cfr. *Il Cinema, Grande storia illustrata*, Vol. III Novara, De Agostini 1981).

Già dalla scena del primo giorno di lavoro, si evince la decisione drammaturgica del regista: l'attacchino è alle prese con la sua "*Gilda*" (la locandina del celebre film con Rita Hayworth), la mdp lo ritrae di fianco intento ad incollare il suo manifesto, poi insieme a due ragazzini che chiedono l'elemosina, infine di colpo essa abbandona il protagonista per seguire questi ultimi; è evidente l'interesse desichiano per il quadro sociale che nel caso specifico sopravanza ed accantona con evidenza la vicenda primaria.

Ma è l'intera pellicola ad essere fortemente distratta dai luoghi e dal paesaggio: i mercatini di Piazza Vittorio e di Porta Portese, la mensa dei poveri, il rione malfamato ed il piazzale fuori dallo stadio sono veri e propri coprotagonisti che si impadroniscono del racconto e lo mettono tra parentesi. E delle tipologie del paesaggio parla anche Sandro Bernardi nel suo testo: "Antonio Ricci parte dai casamenti squadrati e grigi di Valmelaina, nuovi e già vecchi, moderni ma anche sporchi e cadenti, con una campagna brulla dietro le quinte del progresso, per attraversare un verminaio pullulante di miserie, per compiere una discesa progressiva agli inferi, dal mercato delle biciclette

alla mensa dei poveri, alla santona di via Paglia, al bordello sguaiato, al suicida del Tevere, giù giù fino alla folla di malversati che circonda il ladro preso nelle sue convulsioni, vere o finte, alla minaccia del linciaggio. (...) Tutto è vero, autentico (...) e la cinepresa camminando accanto ai due protagonisti scopre che questo paesaggio urbano, forse il più terrificante della storia del cinema, ha qualcosa d'intermedio fra città e formicaio, fra natura e cultura" (cfr. *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio 2002, pagg. 78-79).

Dopo aver subito il furto, Antonio va a cercare aiuto alla polizia e al partito (presumibilmente una sezione comunista): il commissario di P.S. lo maltratta e lo denigra allontanandolo mentre ogni energia delle forze dell'ordine pare essere impegnata per arginare i comizi delle sinistre (vedi le auto dei celerini che si preparano per andare a presidiarne uno); per contro i compagni, capitanati dal fido Baiò (l'amico netturbino Baiocco) si dichiarano pronti a dargli una mano cercando la famosa bicicletta nei mercatini frequentati, secondo tradizione tuttora vigente, dai ladri e dai balordi.

Le sequenze del mercatino di Piazza Vittorio illustrano una realtà vivace dove trionfa la furbizia individuale mentre a Porta Portese, sotto la pioggia, un gruppo di seminaristi di lingua tedesca si affianca a Ricci creando, da parte di De Sica, il primo di una serie di due affondi anticlericali con i quali l'autore prende le distanze dal mondo cattolico. Di seguito, infatti, il lungo e caotico episodio della mensa dei poveri successivo al secondo inseguimento del ladro e all'incontro con il suo complice costituisce una critica tagliente dell'ipocrisia cattolica: un gruppo di borghesi benestanti e bigotti passa la mattina domenicale a sbarbare povera gente per poi obbligarli ad ascoltare rosari e prediche in cambio di un piatto di minestra.

La critica antiborghese invece diviene culminante nell'episodio della trattoria dove il confronto tra Bruno Ricci, un sano ragazzino proletario e lavoratore (il piccolo infatti lavorava già presso un distributore di benzina dove veniva accompagnato ogni mattina dal padre) ed un ragazzino antipatico e impomatato, vuole ricordare l'esistenza di un duro conflitto di classe.

Dopo l'interludio sociale e la conferma da parte del cineasta di un racconto cinematografico neorealista come luogo privilegiato dell'ideologia, la storia torna al centro dell'interesse con lo scontro tra Ricci e il ladro finalmente ritrovato. Quest'ultimo però si rivela una sorta di doppio del protagonista: è un disoccupato, un poveraccio che vive in una stamberga simile alla sua ed inoltre è anche malato di epilessia. Ricci, costretto anche dalle circostanze, lascia perdere e arriva al piazzale dello stadio.

Contagiato dalla frequentazione di tanta malavita e preso dalla disperazione, egli diviene a sua volta un ladro nella più bella e commovente sequenza del film: il tentato furto, lo sguardo attonito e amareggiato di Bruno, l'umiliazione del padre, la musica di Cicognini a tutto volume.

Lo stile visivo del film privilegia i totali e i campi lunghi per due motivi: da un lato la realtà sociale in cui si muove questa disgraziata umanità viene resa nella sua complessità, dall'altro la modesta capacità espressiva degli attori improvvisati sconsiglia un ampio uso di piani ravvicinati. Di questa pellicola eterogenea ed episodica che annovera alti e bassi, rimangono nella memoria, oltre alla magnifica sequenza conclusiva, soprattutto gli scorci urbani di una Roma periferica e sconosciuta.

**Campo lungo (CL)**-L'ambiente, pur essendo ripreso in maniera ampia, presenta un centro di interesse. Eventuali figure umane sono distinguibili, ma rimangono inglobate nel paesaggio.

**Campo totale (CT)**-Le figure umane sono visibili nella loro totalità e sono parte integrante di un ambiente ristretto (limitando l'inquadratura ad un solo soggetto, si ottiene la *figura intera*).

### **Cesare Zavattini, soggettista e sceneggiatore**

“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.