

A black and white photograph of two men in overcoats standing outdoors and talking. The man on the left is wearing a dark hat and a light-colored overcoat. The man on the right is wearing a flat cap and a dark turtleneck under a light-colored overcoat. A third man in a similar overcoat is walking away in the background. The ground is dirt or gravel.

L'INCONTRO TRA  
DE SICA E  
ZAVATTINI

GUALTIERO DE SANTI

Tutto che il lavoro del regista appaia distinto e relativamente autonomo rispetto all'impegno dei suoi sceneggiatori, non è rara una collaborazione costante nel tempo e proficua. Tra gli esempi che si possono addurre, quello senz'altro più straordinario almeno in Italia è stato il legame professionale tra Vittorio De Sica e Cesare Zavattini. Legame che nato con **Teresa Venerdì** nel 1941 e più apertamente e pubblicamente con un capo d'opera come **I bambini ci guardano** del 1943 e poi infine concluso da **Una breve vacanza** nel 1973, occupa nella storia non solo del nostro cinema uno dei posti soprastanti, anche per la non similarità di cultura e poetica tra i due cineasti.

È fatto normale che persone alternativamente mobilitate verso un medesimo oggetto e scopo – agenti come nel nostro caso dapprima sul livello della scrittura letteraria, poi di quella cinematografica – si diano soventi volte la mano per distinguere il proprio specifico contributo e di lì poi divaricare le differenze di taglio espressivo e di stile. Insieme può anche prodursi un equilibrio difficile, magari sempre sul punto di precipitare; persino impensabile da supporre. Se questo interviene – e quando un tale equilibrio tocchi un punto di congiunzione ideale e intellettuale – i risultati possono diventare abbaglianti. Il che – nel caso di De Sica e Zavattini – è chiaramente successo con **Ladri di biciclette** e con **Umberto D.**, ma anche con quello straordinario conclamato capolavoro che è **Miracolo a Milano**, variazione del fantastico e del realismo italiano in una chiave surrealista ed utopica.

In questi film ma anche negli altri del lungo sodalizio tra De Sica e Za, tutto pare instaurarsi su una differenzialità di sguardo e di percezione. Va da sé che il punto di vista di Zavattini non possa essere l'uguale di De Sica. Non c'è tra loro una consecuzione automaticamente operativa. Né le rispettive esperienze e intuizioni giungono a connettersi mediante un processo di continuità. Ma in questa loro collaborazione, ciascheduno dei due ha mantenuto un ruolo che è stato determinante per l'altro. Non nel senso di quel tanto di conformità rintracciabile in ogni legame culturale ed artistico, quanto nella facoltà di determinazione di una lingua filmica ed espressiva in cui i singoli apporti vengano alla fine trascesi e composti in una sintesi.

Per tentare di spiegare le leggi per così dire di gravitazione di tale vicenda, nel caso di De Sica e Zavattini si è preferito in passato utilizzare la curiosa metafora del caffelatte. In un suo libro recente, *Clandestino in galleria*, Claudio G. Fava attribuisce proprio a Zavattini il conio di tale immagine. Caffè e latte mescolati insieme danno infatti luogo a una terza entità che risente tanto dell'uno quanto dell'altro, ma senza che ogni singolo ingrediente dimetta alla fine la propria inconfondibile particolarità.

Za ebbe ad esprimere quella curiosa similitudine in una conferenza-stampa a un festival di Cannes dei primi anni '50, di fronte a un nutrito nugolo di giornalisti d'oltralpe. I quali, vuoi per l'impuro francese dello scrittore emiliano, vuoi per la difficoltà a identificare il cappuccino

a fronte del loro segnalatissimo *café-crème*, non trovarono i fondamenti di una spiegazione che apparisse ai loro sensi ragionevole o nitida, e continuarono a prodursi in interrogativi sul ruolo svolto dal De Sica regista e corrispondentemente sul contributo del suo soggettoista e sceneggiatore.

Certo, al riguardo non sembravano allignare dubbi negli studiosi e giornalisti italiani. Quelli per così dire culturalmente colti e smalzati (diciamo più *engagés*), pensavano che Za rappresentasse il caffè e De Sica il latte. Un giudizio in parte collimante – per paradosso – con quella porzione della critica nazionale pretesca e reazionaria, anzi clericofascista come usava dire allora con qualche fondamento, che vedeva in Cesare Zavattini il diavolo e in Vittorio De Sica il santo (così il primo era fieramente da condannare e vituperare, e il secondo malgrado i film che realizzava da assolvere e comunque da sciogliere ove fosse stato possibile dall'abbraccio professionale e artistico con un tipo come Za).

In ogni caso, la più usuale lettura critica su questo sodalizio artistico vuole che il grande regista e l'altrettanto suo grande collaboratore e sceneggiatore rimangano alla fine indistinguibili nell'apporto specificamente dato alle loro opere (appunto come latte e caffè congiunti nel caffèlatte). È un'interpretazione che dice una parte di verità, ma che forse trascura l'essenzialità di ogni singolo contributo. Un'immagine che conformandosi alla peculiarità del cinema quale costruzione collettiva racconta ad ogni modo come intanto la carriera di De Sica cercasse e rinvenisse una svolta attraverso l'apporto di Zavattini. Il cui avvicinamento all'arte del film però, dopo una trafila non propriamente eccelsa con registi non sempre all'altezza del suo talento (se si escludono Camerini e Blasetti), trova davvero un interlocutore valido nell'attore di successo passato a dirigere commedie armonicamente concertate, già notate e segnalate positivamente da alcuni critici di tendenza.

Ma per tornare a quella figurazione del latte e del caffè, la verità stava molto probabilmente nel mezzo trovando addirittura un proprio corpo di sostanza anche nell'inversione dei ruoli e delle funzioni. Garantendosi anche aperto il varco a una terza soluzione: che cioè, come ha argomentato con finezza Morando Morandini in una recente note-rella per un settimanale di cinema, i due si fossero involontariamente alternati in quelle due distinte parti a seconda dei film, ma anche a seconda dei diversi periodi delle rispettive carriere.

Su 32 opere desichiane apparse in sala (escluse dunque le due regie televisive), e cioè lungometraggi e film brevi (ad esempio **Ambienti e personaggi** contenuto in **Documento mensile n.1**, ma anche i numerosi episodi nei film diretti da più autori), Za viene accreditato nei titoli di testa per ben 25 volte (ma in più come s'è detto fu attivo anche in **Teresa Venerdì**). Compare quale autore unico del testo di sceneggiatura in 9 occasioni, del soggetto in 14. Ma occorre precisare che nella più parte dei casi in cui è compreso nel novero degli sceneggiatori – emblematico l'esempio di **Ladri di biciclette**: una tonante sonagliera di addirittura sette nomi – è lui sostanzialmente a tenere le redini del lavoro vuoi nella

parte dell'ideazione, vuoi nella elaborazione di dialogo e azione. Come chiaramente attestano senz'ombra alcuna di dubbio i materiali che ci rimangono, oggi raccolti e compulsabili all'Archivio Zavattini a Roma e in quello di Reggio Emilia; ma come lui stesso ebbe innumeri volte a precisare.

Il fatto è che Za distingueva l'autore del film dall'impegno di esecuzione concreta: pensava insomma di essere l'autore non solo meramente letterario dei film fatti con De Sica, il quale per sua parte aveva il merito di aver compreso le sue intenzioni e averle tradotte in sede di messinscena. Era insomma l'"autore" di De Sica (come afferma nell'accesa e risentita lettera al regista del 7 febbraio 1949 dove si dichiara visitato da un angelo custode venuto a metterlo in guardia sul suo futuro). Tuttavia, proprio in ragione di queste peculiari caratteristiche e differenze, essi formavano una "coppia formidabile" in grado di far compiere passi in avanti al cinema. In più De Sica era il solo che fosse divenuto veramente familiare con il mondo artistico di Za realizzandolo in parte, ma altrettanto traducendo almeno in qualche parte le idee zavattiniane sul film. Alla fine restava un "grande realizzatore" ma non era per ciò stesso né l'autore del testo né l'ideatore del mondo morale e insomma della *Weltanschauung* da cui nascevano quelle opere. Posizioni sofferte e nette, queste di Za, che non trascuravano il fatto che De Sica si fosse preso il carico della regia ma che proprio in questo nodo complesso tra scrittura del testo e scrittura filmica cercavano il punto di giunzione attiva e critica.

Un'ulteriore avvertenza che si deve avere investe il carattere dei contributi autoriali di Zavattini: attenti e ovviamente anche aperti alle linee dell'intuizione intellettuale percettiva e creativa, e tuttavia proclivi a valorizzare il cammino su cui tali intuizioni si sarebbero incamminate piuttosto che non i risultati effettivi. Insomma, proprio perché sospinto da un'adesione alla realtà in corso di svolgimento oppure futura, Za annette una maggiore importanza all'idea primaria o al soggetto, per nulla subordinato alle norme del buon stile letterario per il cinema (o dello stile letterario ad esso funzionale in un senso tradizionale) né particolarmente legato ai dettami dell'esecuzione registica, considerata quasi un momento di passaggio per quanto molto importante, o meglio uno dei momenti della complessiva esperienza cinematografica. Anch'essa dunque da ricomprendere nel generale processo del film in sé e all'interno del processo sociale.

Si potrebbe dire – un po' forzando le posizioni e il lavoro non solo teorico di Zavattini – che egli è più un soggettista, quantunque di genio, che non uno sceneggiatore. Magari aggiungendo che se il soggetto fornisce una base da cui in diversi casi (in *Miracolo a Milano*, in *Bellissima*) sarebbe presso che impossibile prescindere, nel momento in cui butta su carta le sue sceneggiature egli pensa a una funzione – che è anche pratica – di aggirare quando non proprio annichilire la corritività del cinema tradizionale. Tendendo in direzione di un traguardo che in molti casi rimane decisamente al di là del film stesso.

Ciò evidentemente nel senso di un metatesto inventivo e congiuntamente pratico che trascende il film nel suo darsi concreto; o nel fatto di pensare al film in quanto suscitatore di energie, prima per chi lo fa e lo vive, poi per coloro che abbiano la ventura di avervi parte da spettatori. Za ovviamente può anche ben centrare l'acquisizione dei dati e degli eventi forniti da una specifica vicenda e sa tecnicamente costruire precisi e dettagliati racconti di solida e inventiva fattura. Ma il compito che si prefigge è una sorta di interesse spontaneo, meglio una curiosità naturale il cui fine sia la liberazione del potere fantastico e intuitivo (o come nel caso del Neorealismo la maturazione di una coscienza critica).

Giusto per questo era solito rimarcare come il suo lavoro appunto di autore si volesse mirato a un traguardo collettivo, corale, tagliato e progettato insieme con altri protagonisti. In primis col regista e con i colleghi di sceneggiatura, poi con quanti prestavano le loro energie alla concreta e fattiva realizzazione del film. Il punto nodale era infine per lui dare espressione agli impulsi spontanei e vivi che aleggiavano nella realtà quotidiana e nei corpi delle persone. Impulsi poetici e noetici che tuttavia si sarebbero potuti afflosciare se fosse venuta meno la spinta essenziale a fare un certo tipo di cinema, spinta che per uno come Za non poteva rientrare in troppo timide e convenzionali germinazioni (come poi avvenne in quei casi in cui i registi non seppero interpretarne gli spunti, o non li rielaborarono personalmente), né doveva meccanicamente trovar ricovero in una sorta di gabbia dei generi e della finzione.

Vero è invece che l'eccesso di inventiva di Za tende all'opposto di tutto ciò: sempre premendo per portare e suscitare energie e pensieri. Perciò le sue indicazioni vanno soventissimo al di là del mero spessore e ambito del soggetto e della sceneggiatura investendo immediatamente le strutture linguistiche e organizzative del film stesso, senza divenire mai troppo imperative e nemmeno risultare importune. Come annotò e asserì ad uso e consumo di Blasetti, qualche volta "lo spunto può essere tutto". Per portare degli esempi, Za rivendicava a sé non solo le idee di base e i testi di sceneggiatura di *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*, ma anche una certa impostazione attinente ai fatti del montaggio (avendone quasi preordinato caratteri e snodi con certe sue indicazioni di fondo). E si attribuiva, tra le altre cose, il merito della scelta dell'interprete a cui, in *Ladri di biciclette*, viene fatto assumere il ruolo del bambino (e cioè Enzo Staiola).

Egli è insomma a tutti gli effetti un autore anomalo ma altrettanto unico. Qualcuno che gestisce il suo enorme potere d'espressione a segno di trainare nell'azione del film le intuizioni non esercitate e non ancora libere delle persone. Il cinema vale dunque per Zavattini come uno degli stratagemmi che egli si ingegna a elaborare e piegare al proprio scopo: un meccanismo fantastico e intimamente, dialetticamente pedagogico allestito e consentito dalla tecnica moderna, ma non per questo – nella sua mente e nei propositi – costretto a sottostare ad alcuna formula tecnica o tecnicista.

L'attenzione sempre avvertita da Za per i fatti della modernità, nel momento del suo passaggio alla cosiddetta settima arte si coniuga con l'idea di una crescita interiore che la scrittura letteraria non può più garantire malgrado i suoi vantaggi e la sua forza. Ma che all'opposto il cinematografo potrebbe ancora far sbocciare. L'esito di una tale posizione è che la letteratura zavattiniana evolve a un certo punto – dopo i primi libri redatti negli anni '30 – quasi naturalmente in quell'oltre e in quel più della letteratura stessa che poteva appunto essere (o meglio divenire) il cinema, almeno ai suoi occhi.

Ma è anche vero che mentre l'elaborazione narrativa zavattiniana pur non abbandonando la mobilità ripiega quasi dal suo inizio su una trama di eventi e pensieri accesamente drammatici, tanto da stringersi in scurità della coscienza che hanno determinato alcuni critici ad avvicinarlo a Franz Kafka, il cinema appare subito naturalmente implicato nella realtà in movimento. Più in grado di allargare suggestioni e infine intervenire in un tessuto di esperienze concrete – per ciò stesso in sé positivamente anche attivo e ottimistico.

Il cinema insomma, pur nei limiti nei quali si colloca, appare allo Za degli anni '40-'50 più mobile e pragmatico della letteratura, meglio suscettibile di possibilità e trasmissioni costruttive sul piano della conoscenza. Tuttavia esso (la citazione è tratta da *Zavattini mago e tecnico* di Giacomo Gambetti, uscito nel 1986), presentava "ancora una struttura critica insufficiente". Esattamente anche per questo si era creduto che potesse e "dovesse avere un corso diverso da quello della letteratura; ce l'aveva per le forme, per i modi, ma non ce l'aveva mica come sostanza di fondo, cioè come sviluppo di civiltà doveva andare molto più avanti".

Prosegue Za nel suo ragionamento: "era cinema, e io mi servivo del cinema, ma se mi servivo del cinema, me ne dovevo servire abbandonando la letteratura per dire quello che dicevo nella letteratura con qualcosa di più specifico filmico, se si potesse proprio dire specifico-filmico, come una qualità che permettesse di potenziare le riflessioni che dovevo fare". In queste riflessioni – come pare evidente – si direbbe raccolto il germe delle ragioni che propiziano il passaggio di Zavattini alla nuova arte.

Quello che apparve come l'abbandono della letteratura – o il superamento della scrittura letteraria sino a quel momento attuata (superamento e abbandono tuttavia non definitivi) – si spiega col fatto che si poteva infine esprimere quanto profferito in sede letteraria, oppure solo indicato, con le strumentazioni e le modularità che il cinema sapeva garantire e fornire. Concertando velocità, sintonia con cose che sarebbero avvenute oppure che avvenivano in un dato momento, trasportando in un subito la struttura dell'evento integrale o almeno dandone la suggestione, provocandone insomma il desiderio; anche aprendo su molteplici orizzonti come ugualmente sul versante ontologico ed etico. Così per Za lo specifico filmico non è quanto pertiene al tratto filmico in un senso linguistico e tecnico, ma invece il segno in più che libera e

potenzia le riflessioni e gli sguardi sul futuro. Per dirla con un altro grande visionario degli anni '60 e '70, Rainer Werner Fassbinder, i film liberano la testa e possono persino guarire l'anima.

Pertanto, compatibili con l'ideazione e la realizzazione di un film, non appaiono soltanto le storie, i soggetti (oppure la messinscena). Non è una pura convenzione la rivendicazione da parte di Zavattini di un lavoro e un progetto che egli definisce "teorico". Una "ricerca" ed un "fare" che antecedono la definizione pratica del film. Pensare diffusamente il cinema cosiddetto del non-racconto, il cinema cioè dell'accadendo e non invece dell'accaduto, significa infine in *Za* il cominciamento di un processo concreto fortemente interno alla semantica e alla lingua stessa dell'opera.

Il fatto ad esempio che lui rivendichi l'idea fondante di **Prima comunione** di Blasetti non è la pretesa fuori tempo e luogo del soggettista (e estensivamente dello sceneggiatore), quanto la richiesta di riconoscimento di una precisa ancorquando eccentrica autorialità (eccentrica rispetto alle convenzioni accettate nel cinema rispetto a quelle stesse questioni dell'autorialità). Lo spunto di partenza può insomma essere tutto. Variando i registi, varia evidentemente la risoluzione di quello stesso spunto. Ma per quanto una forma linguistica si ritrovi specillata in modi costantemente diversi, con uno spunto-base forte la consecuzione operante al livello della messa in scena non avrà mezzi per poterne prescindere. Nel dubbio, si ripensi al grande esempio di **Miracolo a Milano**, dove l'avvio, il soggetto, il trattamento e la sceneggiatura di Zavattini, ma soprattutto l'idea che offre seme al film, risultano del tutto vincolanti per ogni lavoro di regia.

Insomma il pensare teorico sul quale riflette il soggettista è di già un fare. E in quanto tale sta sempre alcuni passi avanti rispetto a ogni definizione del testo (nel senso che viene prima, ma anche nel senso che il puro movimento del pensiero possiede una carica attiva che l'opera risolta e chiusa non potrebbe vantare, o che comunque essa tende a cristallizzare).

In breve, la forma si specifica a un livello molto più profondo di quanto non sembri a tutta prima. Si può insomma essere registi ed essere persino degli autori, ma non per questo ci si può pretendere inventori non solo di ciò che diviene il testo di sceneggiatura, quanto dell'idea che sorregge ed illumina l'impalcatura del racconto filmico.

Così in fatto Zavattini è dell'avviso che nella sua riflessione ideativa e teorica, o nelle maglie delle potenzialità del proprio lavoro, ma insieme nella capacità di quest'ultimo di avanzare pretese sulla forma definitiva del film ("teoricamente", osserva), si ritrovino non solo i presagi di uno svolgimento del pensiero e del linguaggio, ma anche il nucleo intimo del film stesso. Questo vuol dire essere l'autore letterario di un'opera cinematografica. Se *Za* passa al cinema venendo da una società culturale e letteraria in cui è personaggio di primo piano, ciò avviene perché — oltre la letteratura e oltre il cinema stesso — egli vuol avanzare lungo un

percorso reso possibile dall'arte filmica e dalla fantasia. C'è un momento nella sua vita che pensa di proseguire e andare avanti con Vittorio De Sica – scrivendogli nuovi soggetti ma soprattutto continuando a condividere con lui il proprio mondo inventivo. Poi quel proposito scema, perché si allenta la convinzione di avere un interprete e realizzatore fedele delle sue intenzioni.

In ogni caso agli occhi di Zavattini il De Sica regista di **Sciucchià** detiene, tra i realizzatori del tempo, il pregio di una impostazione decisamente insolita dal punto di vista cinematografico. Risultato del fervore con cui aveva sempre creduto alle idee zavattiniane in fatto di "materia cinematografica" (così lo scrittore nella lettera citata del 1948), come dell'esaltazione e commozione di fronte a quell'universo poetico e morale. In comune, conclude Za, lui e De Sica hanno un rapporto con le cose, e con certa fenomenologia quotidiana condensata nell'ampia misura dei soggetti.

De Sica per sua parte mostra gratitudine nei riguardi di Zavattini e ne riconosce ampiamente i meriti (in fondo uno dei suoi pregi è aver capito o almeno avere intuito la genialità del nostro). Al di là delle dispute personali e delle incomprensioni reciproche (che furono tante e che non intendiamo sottovalutare ma nemmeno enfatizzare troppo), al di là delle differenze di carattere e di cultura, l'aspetto basilare della loro collaborazione è che esperienze e vicende individuali tanto nettamente divaricate abbiano potuto trovare un punto d'incontro in quella eccezionale stagione del dopoguerra che fu il Neorealismo. Quando tutt'accanto a Zavattini anche De Sica apparve un grande innovatore. De Sica è infatti un regista che mette in forma e in movimento gli spunti-base del testo, con un profilmico trasfuso in scene costruite e montate nel gusto dell'uomo dello spettacolo e elaborate in ogni dettaglio, ma in più con un'aderenza fortemente sensibile alle figure e agli eventi.

Il punto centrale è che Za pensa ad un'arte in grado di prescindere dalle convenzioni dello spettacolo corrente (il Neorealismo gli appare quasi l'occasione di rinnovare il cinema e far avanzare indefinitamente il percorso del pensiero). De Sica sapeva invece che i film si dovevano realizzare non spogliandosi completamente del corredo di conoscenze acquisite col mestiere e soprattutto non rinunciando ad un punto di vista estetico. Ciò che in Za è almeno teoricamente posto tra parentesi diviene in lui lampantemente un principio di composizione e cesellatura dei materiali del profilmico. Principio che le idee di Zavattini avrebbero anche potuto porre a rischio (un timore ed un dubbio che spinsero anche Rossellini e Visconti a disertare o comunque a non consolidare la proposta avanzata da Za a che tutti insieme recassero un contributo creativo al suo progetto di *Italia mia*).

Quantunque grandi appaiano le divergenze, c'è comunque da subito in De Sica una forte curiosità e attrattiva nei riguardi di Zavattini. Che egli conosca a Milano nell'autunno 1931 (ben sapendo che era l'autore di un libro poeticamente bizzarro, *Parliamo tanto di me*) e da cui avrebbe

acquistato un soggetto, *Diamo a tutti un cavallo a dondolo*, anche allo scopo di offrire una netta e radicale svolta alla propria carriera nel cinema. È dunque sul nodo dell'intelligenza innovativa di Za che comincia la loro amicizia.

Za accetta questo compito di svecchiamento del vecchio quadro culturale cinematografico con "responsabilità ed entusiasmo". Dice di Vittorio De Sica: "Era un mio interlocutore quasi naturale". Le qualità di quell'attore brillante e talentoso che sarebbe poi divenuto autore di grandi film valgono per intanto ai suoi occhi sul piano di una ben "precisa reattività intuitiva". Certo, per collaborare con un qualsiasi regista nella veste letteraria di sceneggiatore, non serviva nel cinema una particolare affinità. La riprova sta del resto nel fatto che Zavattini prodigò il proprio genio per realizzatori di vario mestiere ed intelligenza.

Nel caso però di De Sica – come in parte anche di Alessandro Blasetti, che fu regista in *Prima comunione* e in *Quattro passi tra le nuvole* (film dove è sicuramente importante il contributo di Zavattini) – scatta evidentemente una molla diversa. C'è in De Sica un intuito delle cose importanti che ha in sé qualcosa già di artistico. Un'adesione e familiarità col mondo fantastico, cioè storico e morale, di Zavattini, in grado di aderire emozionalmente alle idee dello scrittore così da tradurle quasi naturalmente sullo schermo. Comunque ne sia, è da questa collaborazione che nascono alcuni grandi capolavori del primo dopoguerra, segnatamente *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*. Film che tanto l'attore-regista quanto lo scrittore-sceneggiatore avvertono vicini a una loro fisionomia intima, come sarebbe poi anche intervenuto con *Umberto D.* e in parte con *Miracolo a Milano*.

Ci si potrebbe interrogare su questa naturale predisposizione di De Sica a lavorare sui testi di Zavattini. Forse essa consisteva in un'immediata intelligenza dei contenuti interiori in una qualche parte aderendo alle idee traenti di Za (una "disinteressata passione", la sua stessa "esperienza cinematografica", che era quanto di specificamente e dinamicamente cinematografico egli sapeva buttar dentro i soggetti e i testi di sceneggiatura). Forse era la volontà di ancorarsi a quelle intuizioni sul presente e sulla drammatica condizione sociale e storica dell'Italia, offrendo loro un'immagine visibile.

L'intero corredo di quelle idee e suggestioni cui De Sica si riporta, insorge invariabilmente nella testa e nella fantasia di Za, ma poi è un fatto che il regista trasponga gli elementi immaginati o scritti in un film reale. Con la precisione della composizione visiva e dell'esecuzione drammaturgica, e grazie a una valentia che a grado a grado giunge a mettersi appresso a cose importanti; ma anche con l'immissione in quelle storie e in quegli spunti di un respiro emotivo, infine con la cernita e la distillazione di un fraseggio interiore del sentimento su cui si modellano piani e sequenze (che è anche un modo per tradurre nel concreto l'ipostasi zavattiniana della socializzazione del lavoro e dell'esperienza, cioè del legame del singolo con i molti e di questi con i singoli).

L'aderenza alle cose – se si preferisce al profilmico – non nasce dunque da una fabbrilità di tipo artigianale o di mera esecuzione, quanto dal fortissimo accostamento in sede di riprese alla vicenda raccontata e ai personaggi. Viene in breve dall'abbandono a quei flussi vitali che Za lascia scendere sulla pagina o che anche attraversano liberamente la sua scrittura. Se s'aggiunge la ricerca del ritmo, che nel cinema è motore irrinunciabile più di quanto non capiti in letteratura, si capisce a pieno come l'intervento di De Sica non possa essere un puro supporto o una mediazione neutra. Quel che Cesare Zavattini pone in essere nel suo modo teorico, De Sica trasfonde nell'immagine.

Se infatti il testo di sceneggiatura è un testo creativo in prima battuta, la sua messa in opera ne è il tratto contiguo, forse non autonomo in sé ma creativamente tratteggiato. Si potrebbe dire in termini narratologici che Za fornisce il senso alla storia nei segni di una rappresentazione del mondo, ma De Sica disvolge tali segni nella lingua e nel discorso del cinema. Li inscena insomma e transemiotizza in una sorta di esecuzione sensibile di quella materia e figurazione che la penna di Zavattini sapeva far giganteggiare nella pagina.

Così nel passaggio, nella legatura tra i decorsi dinamici e il respiro dei materiali inscenati, per ingenti che apparissero le idee zavattiniane le risoluzioni filmiche offerte o trovate da De Sica non sono da meno. Dentro il copione o dentro lo spunto raccolto nelle pagine del soggetto e dello sceneggiatore, scivola una linfa profonda che l'intervento creativo e partecipe del regista riesce ad accendere dandole forma ma anche a piegare forse anche senza proporselo e volerlo alla propria dimensione culturale e a un proprio personale disegno espressivo.

Del resto, contrariamente a ciò che qualcuno fa mostra ancora di congetturare, De Sica non risulta affatto indifferente né tantomeno impermeabile alle indicazioni e alla poetica di Zavattini. Il suo modo di far regia, che è in fondo il bisogno di alleggerire al massimo e quasi di cancellare e obliterare i meccanismi della costruzione registica portandoli a un passo e tratteggio che non li faccia vedere, è in primo luogo un adeguamento alle posizioni zavattiniane sui rapporti tra segno linguistico e cosa. De Sica, come ha scritto Bazin, fa esistere le cose perché esse parlino di per sé, quasi senza mediazione. Parimenti per Zavattini il segno linguistico, se si preferisce la parola, deve identificarsi con la cosa.

La soluzione cinematografica dell'identità cercata appunto da Za tra parole e cose, diviene in De Sica la capacità di lasciare che le cose esistano autonomamente conoscendole ed amandole nella loro essenza e singolarità. A sua volta la rapidità anch'essa teoricamente zavattiniana di una lingua che folgori i propri oggetti fondendosi con essi e divenendo immediatamente evento, si traspone in De Sica in una sorta di intima conversazione coi personaggi e con la vicenda. Almeno nei grandi film del Neorealismo – da *Sciuscià* sino a *Il tetto*, passando attraverso tre capolavori come *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano* e *Umberto D.* – la regia fa quasi svanire il profilmico e il soggetto. Che divengono subito il

luogo testuale in movimento con il quale relazionarsi e colloquiare.

L'esperienza concreta dell'evento è infatti in tali film quella stessa del corpo e dei pensieri intimi dei personaggi. Visti nella loro peculiarità e individualità per quanto delineati nel quadro sociale e in un dato paesaggio urbano. Non lasciati dunque affondare in una generalità di classe, nullameno mai rimossa e anzi molto sottolineata, ma veri perché vivi e esistenti nel loro carattere singolo. Anche Zavattini pensa in casi come questi a personaggi che siano aperti ma altrettanto tipici.

De Sica per sua parte accetta (o intuisce) entrambe le prerogative. La sua poetica della solitudine e dell'isolamento individuale, che deriva per così dire dalla sua sensibilità e da un peculiare modo di leggere la cultura otto-novecentesca, viene fatta coincidere con la poetica del personaggio zavattiniano e di un racconto che, in Zavattini, assume la forma dell'apologo morale e sociale mordendo a fondo sulla realtà. Di questa socialità e di queste figure il regista compone un volto più interno ed emotivo.

Così, pur marcando la volontà di adeguarsi alla lettera del testo di Zavattini – cioè alla funzione dei testi di sceneggiatura e di soggetti, tuttavia non sempre conformi alle idee zavattiniane (forse anche indietro rispetto a quei propositi) – o pure avendone almeno la coscienza, egli si muove su una semantica del dolore e del sentimento accertando i toni di una stretta esistenziale che forse appartenevano allo Zavattini dell'anteguerra ma non certo a quello degli anni neorealisti. Infatti, secondo lo sceneggiatore emiliano, **Umberto D.** avrebbe dovuto avere il compito di suscitare solidarietà verso le figure socialmente deboli tal quale il pensionato al centro del racconto. Per contro l'empito narrativo del film preme primamente su un pedale che riconduce a un'estetica della compassione e della compartecipazione (dove lo stare assieme prevede un patimento diffuso).

In quest'ultimo caso non si nega la solidarietà sociale ma nemmeno si oblitera il senso della perdita. Se la regia di De Sica esperisce e in concreto interiorizza la posizione delle vittime e dei deboli, l'atteggiamento dominante non è il sentimentalismo ma invece una condivisione del dolore umano e sociale, che spinge sulla radice ontologica di una fragilità dell'essere. Vulnerabilità, afflizione, perdita, anche il senso del lutto (si pensi a **Sciuscià**, ai **Bambini ci guardano**, al bellissimo **Funerale** nell'**Oro di Napoli**), vengono insomma in soccorso al paradigma linguistico neorealista con risultati inediti e commoventi.

È negli anni del conflitto bellico che era comparsa nello Zavattini ormai avviato alla maturità una marcata attenzione per la realtà storico-sociale (si pensi agli appunti di diario poi compendiate in *Ipocrita 1943*). Tale propensione, che non ignora ovviamente il cinema, si traduce in De Sica in una sorta di adesione cellulare e quasi minimalista alle verità correnti del quotidiano. Anche nel suo caso prende corpo in quegli anni – sull'onda della guerra e sotto la pressione delle indicazioni e passioni zavattiniane – la poetica del sentimento che avrebbe contraddistinto

il cinema nato dalla loro collaborazione, dai **Bambini ci guardano** a **Umberto D.** al **Tetto**.

Agisce insomma in De Sica una "strategia empatica" e "emotiva", laddove in Za la scrittura è immaginazione e ridefinizione del futuro. Nella formalizzazione dei film scendono infine in ballo i loro diversi temperamenti, le distinte configurazioni culturali e ideali. Ma è come se l'uno necessitasse di un tratto d'aiuto da parte dell'altro, per arricchire e completare (e alla fine dialettizzare) le proprie rispettive ragioni.

Per venire a qualche rapida esemplificazione. Quell'intensa vita anche in senso relazionale e sociale che i personaggi esprimono, sia pure su un lato doloroso e per molti tratti oscuro – su una linea d'ombra, si potrebbe dire – nasce in entrambi gli autori da un'attrazione nei riguardi della realtà che in Cesare Zavattini somiglia a una voglia di scoperta e sperimentazione, mentre in De Sica è invece conformità e in un certo senso fiducia verso una scrittura espressiva, che è un po' il testo a fronte del mondo. Una scrittura che sembrerebbe osservante dei canoni del realismo (o se si vuole persino di certo naturalismo) ma che, almeno nel caso dei capolavori succitati, lo è in un'accezione per l'appunto innovativa e neorealista non appulcrabile ad alcuna forma di mimetismo (come bene ci ha spiegato André Bazin).

Che nei plot configurati e creati da Za oppure nel dualismo esistenza-morte (dato molto zavattiniano) e realtà-fantasia, De Sica metta infine del suo, è fuori dubbio. Ma se per uno come Zavattini la letteratura ed il cinema sono in fondo il ritorno agognato a una sorta di originarietà della materia oltre la materia stessa, per De Sica l'arte è il ritrovamento dei sensi e degli atti naturali, tanto nelle emozioni quanto nella dimensione più complessa di forme e modi antropologici. Non è detto che egli avesse lucidamente sott'occhio tale obiettivo. Ma è un fatto che i film neorealisti locati a Roma – da **Sciuscià** a **Ladri di biciclette** al **Tetto** – quanto quelli con *setting* napoletano (soprattutto **L'Oro di Napoli**, ma anche **Il Giudizio Universale**), ci si presentino oggi come esempi straordinari e irripetibili della capacità di riproporre tramite il cinema un'antropologia naturale dei corpi e degli ambienti popolari.

Alla base, nel regista De Sica e nello scrittore-sceneggiatore che fu Zavattini, c'è come s'è detto un radicato pessimismo. Za attraversa il versante del negativo per scioglierne le contraddizioni e se possibile cancellarle (la sua scrittura esprime sempre la spinta a rinvenire le soluzioni: vedi il finale di **Umberto D.**, oppure in un film come **Miracolo a Milano** quella scelta del volo che è anche scarico di tensione, ma si pensi anche alla sua produzione letteraria, a certe "istoriette" degli anni '30 raccolte ne *I poveri sono matti* e in *Io sono il diavolo*). Per De Sica la negatività esiste e vive nel flusso stesso della vita moderna: onde l'impegno a rinvenire un empito e alone umano attorno ai personaggi ponendosi con essi in comunione.

Nondimeno sia il regista che lo sceneggiatore annettono alle storie dei propri film un carattere di continua possibilità e apertura. Questo

canone – con il tasso di ontologia che in fatto comporta, con cioè l'irruzione nel racconto di ragioni incalcolate in senso narratologico dovute agli imprevisti della realtà, cioè del fuori-scena – si risolve in De Sica in una sorta di predestinata ventura (o sventura) cui sono affidati i personaggi (non per ripetere gli schemi chiusi del feuilleton naturalista, quanto per un'intima intuizione del negativo). Tale canone acquista invece in Zavattini qualcosa di incondizionato, di picaresco: qualcosa mai davvero consegnato a un apriori.

Si veda l'esempio di **Ladri di biciclette**. Nelle tonalità e nel ritmo ricercati dalla regia, l'incedere febbrile dei due personaggi, quel loro aggirarsi nel ventre dei vicoli della città per ritrovare la bicicletta, è come l'immissione in un labirinto angoscioso da cui non si riesce a venir fuori; tanto che entrambi appaiono inesorabilmente trascinati verso un punto che non marca una modifica del loro destino, riconducendoli al tratto di partenza (si pensi a riprova a ciò che ugualmente succede a personaggi quali il piccolo Pricò nei **Bambini ci guardano**, i due *sciucià*, il pensionato Umberto Domenico Ferrari).

Viceversa nello Zavattini soggettista di **Ladri di biciclette** non si ha mai quasi nulla di preventivato o includibile in una antecedente concezione e narrazione del mondo: il suo punto di vista presenta all'incontrario qualcosa di surrealistico, forse anche nelle tinte particolari offerte o almeno suggerite da Bartolini (per stare al libro che molto colpì Zavattini, da cui il film è tratto). Per Za quella ricerca della bici possiede in fondo il valore della "quête", cioè di un percorso potenzialmente sempre impregiudicato, dunque necessario. Il punto è però che quella "quête", disordinata e caotica ove troppo assunta nel suo dato d'immediatezza, se troppo lasciata a se stessa, viene ordinata da De Sica lungo un sottile asse sequenziale, come non poteva non essere.

Il risultato di **Ladri di biciclette** – la sua universalità, che non è solo l'effetto di conciliare l'assoluto con il semplice, ma anche di lasciar interagire e dialogare nella viva fluenza del racconto le due differenti posizioni degli autori – si direbbe dunque il fatto di essere un film puro nei suoi moventi ma aperto a molteplici e persino contrastanti suggestioni. Leggibile pertanto secondo varie istanze.

Tale perfezione assoluta e tuttavia fragile riposa, l'abbiamo detto, sul concorso delle due diverse personalità e volontà. Su una pressione e panoramica per così dire d'attacco di Zavattini, e su quella di ritorno di De Sica. La prima ben intenzionata a accendere idee e illuminare nuovi stimoli nella testa e nel corpo dei soggetti agenti ma anche dei riguardanti, la seconda invece involta entro la traslucida densità di quelle esistenze travolte dalla storia, ma anche fasciate nel prospettivismo caro al Neorealismo. Che non è, come si volle credere, una semplificazione sentimentalistica ma invece l'attesa di futuro letta nei pensieri e nei gesti vitali che scivolano davanti alla cinepresa e sotto l'occhio degli spettatori. Viva nel profilmico trasfuso nell'invaso visivo del film e in immagini che sullo schermo si fanno lingua e pensiero vivi.

Un giovanissimo studioso dell'Università di Urbino, Marco Lombardini, analizzando la dualità che fonda il cinema di De Sica e Zavattini ha creduto di riconoscerne in qualche sorta la proiezione nelle coppie diverse che simbolicamente ritornano in vari film: Pasquale e Giuseppe in *Sciuscià*, il padre e il figlio in *Ladri di biciclette*, il cane e il pensionato di *Umberto D.* (cui potrebbero aggiungersi i due giovani sposi del *Tetto*, o anche la madre e la figliola nella *Ciocciara*). L'asse che ordina le relazioni dei personaggi all'interno della scena vede da un lato un polo concreto e razionale, contrassegnato da una capacità di reazione agli infortuni della vita; sull'altro versante c'è il carattere di fragilità illustrato sentimentalmente da una forza di "compassione".

Il personaggio del primo tratto risulta a sua volta dotato della qualità di aiutare e in qualche modo formalizzare l'altro personaggio – nel senso di riportarlo a normalità entro la propria sfera emozionale e logica, anche al fine di impedirne la deriva. Da un punto di vista della struttura dell'azione i rispettivi componenti di quelle coppie si integrano reciprocamente. Ne percepiamo e comprendiamo le differenze ma non riusciamo a distinguerli del tutto nell'intreccio delle relazioni in cui sono calati. La stessa cosa potrebbe intervenire in parallelo con De Sica e Zavattini: i quali arrecandosi umori diversi senza nullameno proporselo, si compendiano e completano a vicenda.

Ma in ogni caso c'è costante un istintivo accordo desichiano nei riguardi della fantasia di Zavattini, di quel suo tono poetico che esiste grazie a retrocessioni e a avanzamenti della mente utopici ed astrattivi. Ad esempio il mezzo leggero – quantunque sempre all'avanguardia e moderno – auspicato da Za si ritrova mediato in De Sica nel relativo peso accordato alla tecnica. Una sorta di levità espressiva che pare risolversi in una virtù di temperanza (pochi ciak, in genere non più di due; utilizzo di scarsa pellicola) e nella ricercata conciliazione dei contrari. Con un'aderenza non già al profilmico ed al filmico in senso tecnico, ma alla materia viva che è lasciata agire e muoversi nel film. Tant'è che le riprese si svolgevano con il regista che in luogo di guardare all'interno dell'obiettivo appariva proteso al colloquio coi personaggi e con le cose che si collocavano non già nell'inquadratura, ma lì in fronte allo sguardo degli astanti.

In più, nei piani e nelle sequenze desichiane accorrono inesauribili nuove impensate evenienze che danno allo spettatore di quei film l'impressione di fatti che avvengano sul momento. Il senso linguistico di un capo d'opera come *Ladri di biciclette* – il continuo divenire della struttura di racconto – è intrinseco ai postulati ideologici del plot e al suo impianto teorico, ma anche alla messinscena. Incline a annotare le singole sfumature e i dettagli, con una vasta comunicazione tra il rappresentato e quanto invece rimane nelle valenze per così dire residuali intercettate o fornite espressamente dalla macchina da presa.

Al riguardo sempre in *Ladri di biciclette* si citano diversi episodi: quello del ragazzino che si attarda a urinare contro un muro e fa un salto all'indietro quando è richiamato; ancora Bruno che per seguire il vaga-

bondaggio disperato del padre rischia di finire sotto un'auto. Il fatto cruciale è che quest'ordine di rappresentazione non incide sul racconto, quanto sulla valenza emotiva del personaggi. Oppure sul tasso di casualità nel formalizzarsi del plot. Nel mutevole fluire delle scene il film fa mostra di liberamente avvenire e divenire. Il racconto avanza e un tempo particolare – non legato a una successione cronologica, ma invece a un tono atmosferico ed interiore – trapassa la sequenza dei fatti.

In *Umberto D.* – come qualcuno lo ha scritto – il soggetto stesso viene fornito dall'avanzare della vicenda all'interno di un film che si viene a sua volta facendo. Senza il fastidio delle scontate occorrenze del cinema di racconto e di consumo, e con un passo narrativo che porta la materia – volti e luoghi riconoscibili – a entrare in una propria interna fibrillazione. Espandendosi e dilatandosi espressionisticamente sino al punto di lacerarsi, di esplodere mutamente, magmaticamente, in un groviglio emotivo e patemico che sembra protendersi verso qualcosa che sta per apparire senza tuttavia mai potersi racchiudere in un'immagine e una figura di pensiero.

Un segno appena modulato o un'ondulazione del visivo che premono all'accentuazione oppure all'alleviamento delle tensioni, in passaggi espressivi non preordinati a tale intento ma in grado di accogliere lo sfaldamento della luce e le dinamiche sensibili di una propria ontologica temporalità. Valga al riguardo la celebrata sequenza del risveglio della servetta, che appunto André Bazin legge in quanto irruzione nel plot di una sorta di sovrasenso del quotidiano, o di metatemporalità tuttavia decalcata su un tempo naturale.

A fronte delle alterne vicende dell'esistenza ricompresa nel testo filmico, l'espressione voluta dagli autori – da Zavattini ma anche da De Sica – possiede l'energia di un'azione linguistica che muta l'assetto delle cose. Perciò dentro il loro film, dentro gli altri loro film sempre si susseguono eventi e passaggi straordinari, tanto più sensibili in quanto proclivi ad incidere la scorza del racconto e il suo stesso tessuto tonale e filmico.

L'imposto visuale dell'inquadratura e del piano scivola infine in un succedersi di vibrazioni e increspamenti che la cinepresa capta. Questo avviene in prossimità di evenienze fondamentali, segnalate dunque e anticipate da una sorta di fermentazione dei materiali visivi. Si pensi ai totali della piazza intasata di biciclette e poi animata dal brulichio fuori dello stadio di migliaia di persone, nel finale di *Ladri di biciclette*; o si pensi in correlato alla sequenza conclusiva di *Miracolo a Milano*, quando sul sagrato del duomo cominciano a agitarsi decine e decine di figurine in attesa che qualcuno prenda inopinatamente il volo per andare nel regno dove buongiorno vuol dire veramente buongiorno, cioè a dire in un non luogo.

Che nell'universo cosiddetto eventico di Zavattini intervengano fatti eccezionali e impreveduti non è un mistero. Dalla forza esemplare del luogo fantastico queste evenienze trapassano in De Sica e nel suo cinema. Ma, appunto, a differenza di *Totò il buono* oppure dei testi di sceneggiatura che forniscono i punti basilari alle tracce dei film, è la macchina

cinematografica (come peraltro pensava Zavattini) che s'incarica di illustrare sensibilmente ogni accadimento, vuoi rilegandosi all'utopia vuoi riconducendosi a una impossibile o comunque non ancora avvenuta liberazione. È insomma il cinema – la particolare lingua inventata o rinvenuta dal regista – che finalmente fa esplodere i prodigi. E che anche ce li mostra e li fa vedere in concreto, contro lo stesso principio di realtà e contro ogni malinteso realismo mimetico o descrittivo.

Il vero cede insomma il proprio primato alla lingua dell'invenzione, ma essa – come voleva Zavattini, come intendeva lo Zavattini del Neorealismo – ritrova la propria vera collocazione nel territorio della realtà, a quest'ultima cedendo e però anche offrendole luogo di fantasia. O se si preferisce, il cinema fa rinvenire un luogo più reale di ogni possibile realtà giusto perché immaginato e fatto vero dall'arte. Un luogo anche infine impossibile da determinare e visualizzare, forse definibile per via di sottrazione e distacco. Che è quanto del resto trasparente nettamente dai finali di *Umberto D.* (l'uomo recuperato alla vita dopo essere passato attraverso l'esperienza del dolore e del tentato suicidio) e di *Miracolo a Milano*.

La stessa cosa vale in fondo per *Sciucchià*. Leggendone e chiosandone le immagini d'explicit in una forma anche simbolica, il momento in cui vediamo ricomparire il cavallo bianco lo possiamo leggere come se esso fuggisse dal mondo insieme con le essenze interiori dei due ragazzi (un entusiasmo vitale percepibile in quel fervore che li spingeva a galoppare, dopo il lavoro in strada, immersi nella natura e confusi da una *radianza*). Una soluzione fantasiosa, zavattinianamente surreale ed attiva, che lascia nullameno attoniti e sgomenti gli spettatori i quali registrano maggiormente l'aspetto tragico del film (cioè a dire il lato più vivamente desichiano).

Più che a una variazione d'angelismo – di marca e matrice comunque chiaramente zavattiniane ma tradotte da De Sica in impasti francesizzanti e jeancocteauiani (con anche una qualche sommessa *nuance* del nostro fantastico italiano, ad esempio alla Sergio Tofano); più insomma che un *escamotage* convenuto e stilistico conta il fatto che, alla pari degli spazi di realtà in cui quei personaggi si incuneano figuramente e corporalmente, la naturalezza creaturale che in essi s'incarna preclude ogni distacco dal mondo esponendoli alle sue folgorazioni ma anche alle sue ferite.

Come infatti intendeva il Paul Valéry teorico e come argomenta Walter Benjamin per Charles Baudelaire, le *sorprese* che intervengono nella realtà testimoniano di un'insufficienza dell'uomo. La coscienza che serve da protezione contro gli stimoli esterni viene meno quando essa sia allentata dalle pressioni distruttive del mondo. La minaccia dello choc traumatico, specifica a sua volta Freud, segnala la rottura della protezione (ed è ciò che caratterizza i personaggi di De Sica). Ma tale rottura, come interviene in Zavattini, può anche essere rivelazione di altre possibilità: schema non già della catastrofe ma invece della liberazione oltre la catastrofe stessa.

Alla fine l'immaginazione eventica di Zavattini trova nei film desichiani e nella regia desichiana la corrispondenza di uno straordinario coagulo di avvenimenti. La musicalità innata in De Sica, e la sua idea di un film compiuto e regolare, con il rapido e pausato incalzare delle strutture ritmiche nei momenti di climax, materializzano la realtà dei prodigi in serie, accadenti irresistibilmente l'uno dopo l'altro. Ecco allora in **Miracolo a Milano** l'apparire istantaneo delle uova al tegamino; poi del gas lacrimogeno sospinto e risoffiato via; ecco il gioco maxernstiano e ovviamente clairiano degli ombrelli; oppure la carica dei poliziotti contro i baracchesi ordinata prima con voce tenorile poi con gorgheggi soprannili; e il plotone di poliziotti ovviamente al soldo dei padroni mentre rovinano su una lastra di ghiaccio insorgente all'improvviso, grazie a una forza di volontà collettiva dovuta alla colomba recata dal cielo per Totò. Ecco infine in **Umberto D.** quel ritorno alla vita del personaggio, al di là della vita stessa nel suo flusso alienante e convenzionale.

Risultati così straordinari in ogni senso, non saprebbero evidentemente prescindere da un impianto che si pretende anche fondamentalmente onirico. Come si sa, il sogno è parte integrante di **Miracolo a Milano**. Finché s'addentra nella materia del reale, nel suo magma, lo spirito picaro del racconto si fonde in una tensione surrealistica, tuttavia deprivata e libera delle componenti culturali ortodosse e intellettuali riconducibili a Breton. Quella di De Sica e Zavattini è infatti una tensione surrealistico-neorealista: fortificata dal confronto con una socialità avviata a prolungarsi nell'utopia; mai ripiegantesi sulla mera superficie e sulle evidenze esteriori, e invece guidata a pensare (e mostrare) l'inimmaginabile, quel che ancora non era mai potuto avvenire.

L'oscillazione tra sogno e realtà, se si vuole tra il sogno della realtà e la realtà del sogno, palpabile e quasi diegetica in **Miracolo a Milano**, compone e suscita negli altri film neorealisti zavattiniani una affine *allure*. Nella ricerca della bicicletta avviata entro il dedalo della moderna città italiana non è difficile cogliere una qualche precisa modalità onirica. Si pensi al camminare allucinato e presso che sonnambolico dell'operaio Antonio Ricci; e corrispondentemente, allo sguardo abbattuto del bambino, angolato dalla camera in modo da sembrare vinto da una immane fatica e esposto a una specie da incubo (il passaggio in cui Bruno ha sotto gli occhi il padre inseguito da una piccola folla che tenta di raggiungerlo per strappargli la bici rubata). Ugualmente in **Umberto D.** la vicenda viene vissuta con un acuto senso di sofferenza, ancora una volta così forte da sembrare condursi all'interno di un incubo, rilevato stilisticamente e tecnicamente dalla regia desichiana e dalla cinepresa di G.R. Aldo; un incubo sovraesposto in particolari inquadrature e riprese come in specifiche sequenze.

Ma, infine, c'è un carattere della sperimentazione di Zavattini, che fa sì che mai nulla possa sentirsi astretto a uno schema, nemmeno a quello sperimentalista e meno che meno neo-avanguardista in un senso formale e ideologico, meglio in un senso tecnicista. La volontà di inno-

vazione e digressione di Za è che ogni traguardo, se raggiunto e appena messo a segno, debba in un subito venire superato e indi considerarsi obsoleto. Non c'era niente anche se connotato artisticamente che in una tale ottica potesse funzionare in contrario.

Va de sé che De Sica non riesca per sua natura a condividere tutto l'ardimento di Zavattini, ma nondimeno egli si mette al lavoro seguendo le varie cordiere inventive. Penetrando in esse in profondità con la sua particolare intelligenza sensibile. Ad esempio, quella caratteristica di non finito e di apertura che potremmo ritrovare nelle costruzioni dei testi zavattiniani e in una certa loro elaborazione formale, è come tradotta nella tensione intima del film. Sciolta in qualcosa di semanticamente strutturale e ingenito che interpreta la visione morale e fantastica dello scrittore al di là di una mera cornice formale. Certo ogni singolo film di De Sica è in apparenza costruito alla stregua di un racconto filato e ben chiaro, con un inizio e una fine leggibili. Eppure tanto in *Ladri di biciclette* quanto in *Miracolo a Milano* o in *Umberto D.* (ma antecedentemente anche nei *Bambini ci guardano*), i finali rimangono aperti. Nelle loro conclusioni tutti quei film rinviano circolarmente al loro inizio. Se Zavattini è moderno o se si vuole all'avanguardia in un senso anche programmato, De Sica lo è invece da un punto di vista sostanziale, tuttoché adoperi strutture formali e concettuali fluenti e tradizionali (trovandosi comunque avanti nella sostanza come intendeva Franco Fortini, essendo cioè in anticipo sui tempi senza assumere mere valenze di facciata).

“Siamo due mondi di una diversità enorme” (si trovò a osservare Zavattini ragionando di sé e del regista cui aveva affidato la parte più alta della sua invenzione cinematografica). Erano due mondi distinti, che però avevano trovato il modo di incontrarsi riuscendo a illustrare sensibilmente le rispettive ragioni con risultati non comuni.

Insomma a questa loro collaborazione dobbiamo in fatto alcuni capolavori del secolo passato, tali da trascendere gli spazi circoscritti del cinema. Ma il cinema – questo va ribadito – non è stato per nessuno dei due una pietra d'inciampo. Per Za si trattò di avanzare nel proprio lavoro creativo: una crescita artistica e espressiva in direzione del nuovo. Ma per De Sica questa scelta di collaborare con Zavattini fu a suo modo un gesto di coraggio, che spezzò la linearità della sua carriera di uomo dello spettacolo nell'intento di superare i limiti nei quali s'era mosso sino al momento dell'incontro con Za.

La grande innovazione del loro cinema è infine quella di aver tradotto nei cerchi del racconto filmico da un lato la fluenza di eventi e invenzioni liberamente accadenti, dall'altro il dolore, le emozioni, la speranza. In un'approssimazione a una sorta di centro segreto ed irraggiungibile mai formulato in termini intellettuali, ma dove gravita l'ultimo lembo di vera vita. Ciò nonostante, l'immagine concettuale del mondo che la scrittura rende è tale da sospingere alla definizione del quadro sociale. Ma più che una debolezza, questo è un punto di forza. Ad

esempio l'intuizione zavattiniana del pedinamento diventa in De Sica la conformità stretta ai personaggi e il loro costante tallonamento, in un dialogo serrato con il loro agire, con le voci e i caratteri dell'ambiente.

Il terreno comune è dunque la funzione assegnata all'arte nell'ambito di una cultura che mira continuamente ad andare avanti, a trascendersi al di là del convenuto nello spirito del nuovo cinema neorealista. Un modo – quello – di muovere dalla realtà presente e viva e di storicizzarsi nel presente per conoscere e per interpretare il mondo. Un uguale intendimento è in quello scorcio d'anni attribuito da più parti alle pratiche culturali (si ripensi a quanto scrisse Italo Calvino), ma collegato più segnatamente al cinema da parte di Zavattini.

Esiste dunque innegabilmente anche un Neorealismo zavattiniano (che è del resto quella parte della sua produzione che ne fa tuttora un personaggio e un autore conosciuto a livello internazionale). Ed esiste altresì un Neorealismo di Cesare Zavattini non soltanto affidato alle dichiarazioni e alle idee che configurano le sue corse in avanti e le sue utopie, non insomma soltanto rilegabile ai modi in cui egli avrebbe voluto impossessarsi del presente sfuggendo a ogni gabbia preformata. Alla fine, come ci ricorda Karl Marx, ognuno è ciò che nel concreto arriva a fare. E in quegli anni la parte più importante di Zavattini fu innegabilmente quella del soggettista e dello sceneggiatore, meglio dell'autore di film realizzati in forma cinematografica da De Sica.

Perciò lo Za neorealista o cinematografico – al di là delle sue posizioni e delle sue teorie, delle sue idee su quanto si sarebbe dovuto fare – è eminentemente quello di *Ladri di biciclette*, di *Miracolo a Milano*, di *Umberto D.* In questo corpo a corpo con le cose che avanzano e che sempre avvengono al di là della volontà, l'incontro e la collaborazione con Vittorio De Sica consentirono a Za di individuare la storia quale terreno in cui nel concreto aprire una riflessione sull'avvenuto e su quanto stava intervenendo nel presente. La stagione neorealista muta insomma in profondo Za (del resto è facile misurare la distanza dell'intellettuale che operava a Milano nella società letteraria, dal teorico che discute sul Neorealismo o dall'intellettuale militante che progetta sempre nuove avventure, stavolta lontano dall'industria editoriale e dal potere).

In questa metamorfosi che avrebbe finito – lo ricordiamo per memoria – per oscurare la figura dello Za scrittore e comunque del letterato, il legame artistico con De Sica ha costituito la possibilità di incontrare e saggiare le nuove idee. Ugualmente l'incontro con Zavattini è risultato per l'attore-regista la costruzione e definizione di una impensabile possibilità. Ognuno in questa osmosi ha saputo e potuto recare del suo. Ma è proprio infine perché c'è stato un contributo vicendevole, che si è potuto compiere il miracolo di una collaborazione che ancora segna il libro maestro del cinema del dopoguerra.