

Rivedendolo a cinque anni di distanza, il significato fondamentale di *Umberto D.* sembra consistere in una affermazione di vita, l'affermazione che la vita vale la pena di essere vissuta sempre e comunque, l'affermazione della dignità della persona umana e del suo affacciarsi su questa terra. Il nucleo poetico, il motivo ispiratore di tutto il film consiste nell'attaccamento alla vita e a una disperata volontà di vivere sino in fondo la propria esistenza terrena che, così spogli di ogni prospettiva metafisica, costituiscono la vera forza di *Umberto D.* Vengono meno, di fronte a questo film, molte riserve che si dovevano avanzare rispetto ad altre opere di De Sica: svanita quasi ogni traccia di sentimentalismo, abolito ogni effetto intellettuale, l'umanitarismo, si fa vero umanesimo, sparisce ogni residuo di trascendenza, e i motivi dei conflitti umani sono riposti non più in una perenne contrapposizione sempre rinnovantesi di bene e di male, ma in più terreni e concreti fattori: la distinzione fra i personaggi di *Umberto D.* non è più tanto in buoni e cattivi, quanto fra coloro che hanno e coloro che non hanno; il fattore economico è introdotto come elemento determinante nelle relazioni umane.

Umberto è solo perché è povero; tutti i suoi tentativi di trovare soccorso o conforto si infrangono non a causa di una generica incomunicabilità dell'uomo col proprio simile, ma perché nessuno vuole avere a che fare con un povero, con chi chiede un aiuto, con chi ha bisogno di denaro. Si veda l'esemplare scena di Umberto che, tornato dal canile e salvato il suo Flike dalla morte, attende al varco la padrona di casa, e le getta il cane tra le gambe, e le grida la sua volontà di vivere e di battersi per il suo diritto di vita; e la padrona presto si riprende dalla prima incertezza e gli rinfaccia i suoi debiti, che questo diritto gli tolgono; e i tentativi di Umberto per incontrare la simpatia, per entrare in colloquio con gli inquilini e i passanti che si sono fermati ad assistere al battibecco subito si infrangono: un povero è un imbroglione, dice la smorfia della grassa signora cui egli si rivolge, e che si affretta a inoltrarsi nell'andito; e Umberto è consapevole che miseria equivale a vergogna, sente la propria inferiorità, e tenta di giustificarsi, dice che non ha mai fatto debiti, che non conosce cambiali, ma sa già che tutto è inutile: chi non ha denaro non può aspirare alla solidarietà umana.

E' per questi motivi che il dramma di Umberto acquista assai maggiore concretezza e respiro di quello del disoccupato Ricci; perché De Sica e Zavattini, nel tempo stesso in cui maggiormente isolano il loro protagonista (si è spezzato in questo film il nucleo familiare, non esiste più questo importante vincolo: solo un cane è rimasto a Umberto), maggiormente approfondiscono il loro sguardo nella ricerca delle cause di questa solitudine. Si veda, ancora, all'inizio del film, l'esplicito allontanarsi dell'oc-



RIESAME DI FILM NEOREALISTI

UMBERTO D

Svanita quasi ogni traccia di sentimentalismo, abolito ogni effetto intellettuale, l'umanitarismo di De Sica e Zavattini diventa vero, concreto umanesimo

casionale compagno di via di Umberto, al quale egli cerca di vendere il proprio orologio esaltandogliene ingenuamente le qualità, e che finge di essere arrivato a casa, entrando in un portone per riuscire appena Umberto ha percorso un po' di cammino; e ancora la stessa fretta dimostra il collega che Umberto incontra all'uscita dell'ufficio — figurina perfettamente delineata, con quel suo ipocrita fingere di non capire l'implicita richiesta di aiuto che Umberto gli rivolge esponendogli le sue condizioni, con quel voler mantenere il colloquio su un piano falsamente cameratesco e cordiale; e l'episodio assai bene si conclude quando Umberto al collega che, già sull'autobus, gli grida di salutare un comune amico risponde con una specie di lugubre soddisfazione: "E' morto!".

La stessa premura nel fuggire da Umberto, la stessa precisa volontà di non ascoltare per non essere indotti nella tentazione prima ancora che di soccorrerlo, di intenerirsi alla sua vicenda, la

dimostra l'altro collega che Umberto incontra quando, appostato dietro a una colonna, guarda Flike con il cappello in bocca chiedere l'elemosina; Umberto è imbarazzato, teme che l'altro possa aver compreso, e per distrarlo si mostra cordialissimo con lui, lo invita ripetutamente a bere qualcosa, lo accompagna; ma il collega proprio per queste eccessive premure è portato a diffidare, e cerca di sottrarsi, evita il discorso e infine, dopo un lungo silenzio, esce con la domanda: "Secondo lei, ci sarà la guerra?", quasi ad allontanare definitivamente ogni possibilità di portare la conversazione su un terreno troppo sdrucioloso.

La solitudine di Umberto D. si chiama dunque miseria; ed è in questo che occorre vedere la differenza tra *Umberto D.* e *Ladri di biciclette*: in quest'ultimo film infatti la reale condizione del protagonista era più un dato, un presupposto che non un motivo organicamente svolto nel corso della narrazione. Come già accennato altra volta, il regista si

preoccupava all'inizio dell'opera di farci intendere la vitale importanza che la bici rivestiva per Ricci, ed era da questa dimostrazione iniziale che dipendeva tutta la carica drammatica del film; ma di qui ne veniva anche, come carattere fondamentale del film stesso, il tendere a una descrittiva di stati d'animo più che a una compiuta narrazione, e di qui l'inevitabile scivolare, in varie occasioni, dal drammatico al sentimentale, al patetico.

Nulla di tutto ciò in *Umberto D.*, che non parte da un fatto casuale, da un accidente quale è in fondo il furto della bicicletta, ma che si sorregge tutto su una logica di eventi e di necessarie conseguenze, impeccabile nella sua crudele consequenzialità. In questo sta la maggiore e più viva drammaticità di *Umberto D.*: nel fatto che in esso la lotta per la vita non ci è descritta ma concretamente rappresentata minuto per minuto, ora per ora. (1). La lotta per la vita di un vecchio: noi questa lotta siamo abituati a vederla nei giovani, in chi è all'alba del suo esistere, non in chi sa ormai di avere assai scarse giornate avanti a sé. Questa è la profonda originalità del film, questo averci rappresentato tale lotta in una persona anziana, in un povero vecchio solo — e si ricordi l'aria tra commiserativa e sprezzante con cui il primario dell'ospedale si rivolge a Umberto dicendogli: "Si tratta di una volgare tonsillite. Se tu fossi più giovane ti direi di tagliarti le tonsille. Ma che cosa vuoi tagliarti, alla tua età?".

All'origine di *Umberto D.*, come degli altri film di De Sica e Zavattini, c'era dunque ancora una volontà di denuncia di una condizione umana incivile e indegna; ma proprio il fatto di affrontare più a fondo e con maggiore perspicuità tale condizione, osservandola con l'occhio lucido e non appannato per romantico pietismo o ribellismo anarcoide, portava regista e sceneggiatore a non limitarsi a registrarne i dati, deviando poi sul terreno della lamentazione, dell'"atto di accusa", ma ad intervenire con la propria volontà di lotta, con la propria fiducia nella vita e nell'uomo. Nasceva così Umberto Domenico Ferrari, questa magnifica figura di vecchio così pieno di dignità, così ricco di carica umana pur nei ristretti limiti in cui essa può manifestarsi, questo vecchio che, pur assillato dal tremendo problema della propria sopravvivenza, non si inaridisce in esso, e conserva la complessità della propria vita interiore e non rinuncia alla difesa della propria personalità.

Si veda la assai bella sequenza di Umberto che, in ospedale, viene persuaso a chiedere una corona del rosario a una suora rubiconda e dal sorriso mielato; ed essa gli porge la corona, gliela tiene sospesa dinanzi, come un giocattolo a un bambino, e Umberto, profondamente umiliato nella sua dignità, vuole sorridere per rispondere al gioco, e il sorriso gli si trasforma in una smorfia di disgusto, di vergogna e di umiliazione: sequenza di notevolissima intensità e di una ni-

tidezza espressiva veramente rara. E, ancora a testimoniare la ricchezza umana di Umberto, si veda la sequenza della corsa in taxi al canile municipale, l'ansia del vecchio contrapposta all'indifferenza dell'autista, e allo arrivo la ricerca di chi cambi le mille lire, l'acquisto di un inutile bicchiere che, appena pagato il conducente, Umberto getta per terra, e l'ingresso di corsa nel recinto: una successione di gesti e parole minuti, precisi, pieni di rilievo e di forza.

Ma questa sequenza non comincia propriamente con la corsa in taxi: comincia quando Umberto, tornato a casa dall'ospedale, non trova più Flike e corre giù al vicino mercato a cercare la servetta cui lo aveva affidato; tra la ragazzina e il vecchio si svolge un rapido colloquio, a termine del quale si allontana di corsa, senza nemmeno badare alle lacrime di lei, che proprio allora è stata pian-

spersione, che però non si ripiega su se stessa, che è coraggio e volontà di non fuggire dalla vita ma di affrontarla e di vincerla. Vediamo dunque a quali nuovi sensi si sia piegato il motivo della solitudine, dell'egoismo, dell'incomunicabilità umana, così presente già nelle precedenti opere di De Sica: esso qui si concretizza in motivo polemico nei confronti della società che tali sentimenti produce, che è di ostacolo al libero espandersi della solidarietà tra gli uomini, che li immiserisce schiacciandoli sotto il peso di problemi che occupano tutte le loro forze e inibiscono loro di guardare ai propri simili, di venire in loro soccorso.

Ma non esiste la solidarietà in Umberto D.? Essa esiste, in realtà, nei rapporti tra Umberto e Maria, nell'aiuto che a Umberto porge, nelle forme che gli sono consentite, il suo vicino di letto in ospedale. Ed è importante notare come tale solida-

flitto con Umberto troppo schematico, privo di reali giustificazioni, ridotto a una meschina serie di cattiverie.

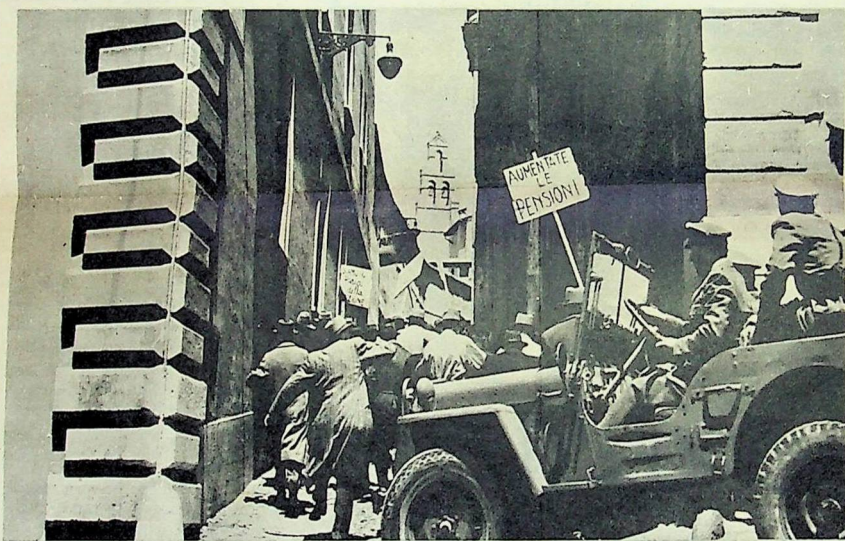
Questo è dunque il limite di Umberto D.: questo aver raffigurato il protagonista come circondato da una muraglia invalicabile di egoismi, da una folla di personaggi dipinti tutti con lo stesso colore, da personaggi privi cioè di una propria vita, visti solo come pretesti e supporti al dispiegarsi del dramma di Umberto. Si tratta di una grave remora, che pesa assai negativamente sui risultati artistici del film, e che avrebbe potuto definitivamente gettarlo sulle secche in un astratto dilemma tra egoismo e altruismo. Questo era in effetti il senso che si poteva ricavare dalle dichiarazioni di Zavattini in occasione della prima del film; e questa era, più ancora, la logica conseguenza dell'aver anche in Umberto D. ristretto il proprio sguardo a un

superamento dell'intima contraddizione di Umberto D.; presentava? Esso ha potuto aver luogo perché regista e sceneggiatore, svolgendo sino a fondo, con la massima coerenza, il motivo centrale del film, quello della lotta per la vita, e portandolo sino alla sua tragica, ultima semplificazione, al dilemma tra vita e morte, hanno da questo approfondimento di sentimenti e di idee tratto impulso a una grande affermazione di vita, a una grande esaltazione del vivere umano.

Il superamento del contrasto tra bene e male non avviene dunque su un piano schiettamente politico: e riesce assai curioso ricordare l'affermazione che a suo tempo fece Ugo Casiraghi, secondo cui la deficienza del film sarebbe nel fatto che lo sciopero dei pensionati avrebbe dovuto svolgersi non all'inizio dell'opera ma alla fine di essa, a coronamento della vicenda di Umberto. Affermazione quanto mai discutibile, poiché essa significava non soltanto chiedere a De Sica e Zavattini ciò che essi non erano in grado di dare, ma anche non rendersi conto della reale impostazione di Umberto D., da cui una simile conclusione non avrebbe mai potuto derivare.

Il finale del film acquista il suo pieno, reale valore solo se lo si considera per quello che esso è, e non per ciò che si vorrebbe fosse; ed esso ha una così grande forza positiva, pur nella profonda amarezza che lo ispira, poiché rappresenta la riconferma di quel motivo centrale che dà una tanto profonda unitarietà alla vicenda di Umberto D.: come già per *Ladri di biciclette*, anche qui noi sappiamo che Umberto troverà in se stesso nuove energie cui attingere per affrontare a vincere le difficoltà che la vita gli riserba. Noi non possiamo chiedere più di questo a De Sica e Zavattini; non possiamo, nell'esame critico delle loro opere chiedere a esse ciò che non possono darci; ma possiamo, considerando come sono nate e come sono venute realizzandosi, sottolineare l'approfondimento che gli autori hanno compiuto delle loro concezioni e dei loro sentimenti, e incitarli a proseguire in questo sforzo, e aiutarli a chiarire sempre meglio le questioni che essi vengono ad affrontare, che sono quelle cui noi tutti dobbiamo far fronte per comprendere e mutare il mondo in cui viviamo.

VITTORIO SPINAZZOLA



Mentre il critico del settimanale americano *Time* ha definito *Umberto D.* « un uomo che si avvia fatalmente alla vecchiaia e il cinema realista italiano muore maledicendo gentilmente », la stampa inglese non ha risparmiato i superlativi. Per *Film and Filming, Sight and Sound*, *The Times* « è un capolavoro, unico nella storia del cinema », « il migliore dell'intero movimento neorealistico » e così via.

tata dal suo soldato, cui ha detto di essere incinta. Pure, l'anziano pensionante ha sempre dimostrato dell'affetto per Maria, si è anche offerto di parlare lui con i due soldati ambedue "fidanzati" della ragazza; come mai proprio in questa circostanza non fa caso al suo dolore? Evidentemente De Sica ha voluto sottolineare l'esclusivismo un po' maniaco, tipicamente senile, dell'affetto di Umberto per il suo cane! ma la sequenza presenta senza dubbio anche un altro significato, quello cioè che ognuno al mondo è solo col proprio affanno, che nella società borghese ogni uomo deve far fronte da solo ai propri problemi.

Si veda, a conferma, la notissima, splendida sequenza di Maria che si desta al mattino, si muove silenziosa per la cucina, si guarda il ventre per vedere se è grosso e piange in silenzio, e il corso del suo pensiero è interrotto dalle faccende che continua a compiere; magnifica descrizione di uno stato d'animo di solitudine e di di-

rietà venga incontrata dal protagonista, questa tipica figura di piccolo borghese, non già tra i membri della sua classe ma in persone di assai umile condizione, una serva, un poveraccio maestro nell'arte di arrangiarsi: due sottoproletari; come politicamente li si definirebbe. Da parte dunque dei membri della sua classe, come già a lungo si è sottolineato, Umberto non incontra che disprezzo e ostilità, manifesta o malcelata: è questo un fatto su cui dobbiamo tornare, perché proprio qui è da vedersi il reale limite del film, nel carattere troppo accentratamente negativo degli antagonisti di Umberto, in questo contrapporre a un personaggio complesso come Umberto D. delle figure che sono dei manichini, dei personaggi visti troppo unilateralmente e con troppo odio. Si pensi soltanto alla padrona di casa, che è un vero mostro, di una ferocia a volte addirittura incomprensibile, e che per questa sua povertà di vita interiore rende in definitiva il suo con-

limitato settore sociale, in cui non era possibile vedere il dispiegarsi di forze nuove, in cui la dialettica di progresso e conservazione prendeva forzatamente le forme di una rigida contrapposizione tra bene e male, e i conflitti restano conflitti individuali e non divenivano conflitti sociali; e arrestandosi al dato individuale necessariamente si doveva concludere che il problema era irrisolvibile, e non si poteva che limitarsi a proporgli all'attenzione degli spettatori, auspicando che da questa presa di coscienza potessero derivare, comunque fosse, degli effetti benefici.

Si trattava, come è evidente, di prospettive assai confuse sul piano ideologico e gravide di pericoli sul piano artistico; nell'averle saputo evitare, non tanto sul terreno delle astratte intenzioni quanto su quello della concreta realizzazione dell'opera, consiste il grande passo in avanti di Umberto D. rispetto ai precedenti film di De Sica e Zavattini. Come è potuto avvenire

1) Non si può a questo proposito esser d'accordo con Luigi Chiarini, il quale recentemente affermava (*Il contemporaneo*, a III, n. 21, 26 maggio 1956, De Sica e Zavattini) che « In Umberto D. tanto il filo esterno che quello interno risultavano ancora più tenui (che in *Ladri di biciclette*)... Eppure in maniera meno evidente anche qui la costruzione poteva dirsi episodica ». Questa negazione della profonda unitarietà del film sembra dipendere dal non averne compreso il reale motivo ispiratore: il che si fa chiaro quando Chiarini sostiene addirittura che il suicidio di Umberto non aveva atteso solo « per un puro caso fortuito »: il che significa badare esclusivamente al « dato di fatto » alla « trama » e non all'ispirazione che la sorregge.