Archivio Cesare Zavattini · Biblioteca Panizzi

IL MESTIERE DEL CRITICO

***(*) IL TETTO

Regia: Vittorio De Sica; *soggetto e sceneggiatura:* Cesare Zavattini; *fotografia:* Carlo Montuori; *musica:* Alessandro Cicognini; *scenografia:* Gastone Medin; *montaggio:* Eraldo da Roma; *interpreti:* Gabriella Pallotti (*Luisa*), Giorgio Listuzzi (*Natale*), Gastone Renzelli (*Cesare*); *produzione:* Vittorio De Sica - Titanus - Les films Marceau, Paris, 1956 (Italia); *distribuzione:* Titanus.

Il tetto, rivisto a distanza di qualche mese dal Festival di Cannes, e in una edizione riveduta dagli autori, acquista nei suoi pregi e nella sua bellezza complessiva; d'altra parte la nuova lettura riconferma come questo film sia il prodotto di una cinematografia i cui slanci e le cui illuminazioni, così calde e vive e promettenti, sono andate a mano a mano spegnendosi di fronte a tutto un complesso di fattori storici e morali, interni ed esterni, che si possono largamente riassumere in quella che il Calamandrei chiamò la Costituzione inattuata. Lasciamo stare i pregi dell'opera, che sono rilevanti e su cui abbiamo altra volta riferito e cerchiamo invece di individuare non diciamo i difetti ma i limiti di un metodo creativo — quello di Zavattini — nel processo involutivo del nostro cinema, premesso ancora una volta che del cinema italiano Zavattini è stato e rimane uno dei massimi animatori e più illustri rappresentanti.

La prima impressione che avemmo a Cannes e che ora riabbiamo è che *Il tetto* sia un po' fuori del tempo, anacronistico: un film cioè che sarebbe stato veramente nuovo, d'avanguardia negli anni dell'immediato dopoguerra. Non che la crisi degli alloggi e la coabitazione, con tutti gli altri fenomeni connessi, siano oggi problemi superati, risolti; che non corrisponda cioè a verità la risposta che la servetta dà a Luisa quando quest'ultima amaramente constata che non ci si sposa senza una casa (— "Chi se sposa allora?"). *Né sono scomparse quelle borgate, al* Prenestino o nei Fossati di Sant'Agnese, fatte di case, se tali possiamo chiamarle, alte due metri e larghe cinque. Di muratori come Natale e donne come Luisa ce ne sono ancora molte: in questo senso *Il tetto* è, per usare un'espressione cara a Stendhal, «uno specchio che uno porta con sé lungo una strada». Il film racconta cioè una storia vera, costruita con quello che abbiamo definito, e in altre occasioni motivato, il metodo neozoliano di Zavattini: con l'inchiesta diretta, interrogando persone, osservando attentamente la vita di ogni giorno (giustamente Lafargue paragonò i rapporti di Zola con la realtà a quelli di un reporter; anche a Zavattini il giornale ha dato l'intervista come metodo di lavoro).

L'anacronismo è da ricercare altrove. *Il tetto* segue anzitutto lo stile di *Ladri di biciclette* e *Umberto D.* senza tener conto che il tempo passa: ritornando al neorealismo, dopo la pausa non neorealistica di *Stazione Termini* e *L'oro di Napoli*, Zavattini e De Sica sono praticamente rimasti, con la variante di una maggiore solidarietà tra gli uomini e una maggiore fiducia in essi, alle posizioni del 1948 e del 1951. La loro documentazione umana e la loro cronaca, che sono pur diventate poesia e qui lo diventano in più punti, non assumono le dimensioni della storia, non si fanno cioè romanzo, e romanzo nell'accezione strutturale e critica da noi più volte riferita. «Una crescita del neorealismo ci sarebbe, dato le premesse», annotava nel suo *Diario* Zavattini, «solo se lo spirito di inchiesta che anima il neorealismo potesse dilatarsi in tutto il nostro paese e non credere che per aver fatto intravvedere, pallidamente, i problemi del Mezzogiorno, o per aver portato alla ribalta un po' di gente del popolo, il suo compito sia finito. Non ci sono più sciuscià hanno detto. Ma il neorealismo ha pane per i suoi denti anno per anno, se non giorno per giorno, anzi esercita il suo occhio a cogliere sempre più nei fatti in apparenza labili della cronaca, nella vita vivente in apparenza troppo fluida, le richieste basilari, non so se si può dire esistenziali, della maggior parte degli italiani».

Gli sciuscià non ci sono più nel senso che i problemi dell'infanzia abbandonata a se stessa, che ci guarda e noi non sappiamo guardare, sono per alcuni aspetti diversi rispetto all'immediato dopoguerra, essendo diversi i fattori contingenti, attuali; hanno cioè assunto dimensioni se non meno drammatiche certo più complesse e mature. In uno dei suoi stupendi brani di *Diario*, Zavattini sottolinea come il nostro cinema, da *Roma, città aperta* a *La terra trema* e *Ladri di biciclette* abbia dato la misura umana dell'uomo italiano nel suo farsi. «Da allora a oggi questo uomo ha camminato e come. Più forte la sua coscienza, più larga la prospettiva. Dove nel cinema italiano odierno l'equivalente dell'operaio della San Giorgio o del bracciante ferrarese? Qualche cosa si è detto, ma sempre a metà. Stiamo perdendo l'aggancio con il nostro uomo». Il Natale del *Tetto* è più il muratore del neorealismo di ieri che del neorealismo (vorremmo dire del realismo) quale dovrebbe esistere oggi nel nostro cinema: non continua a dare la misura umana dell'uomo italiano nel suo farsi, la sua coscienza non è diventata più forte e la prospettiva più larga rispetto al tipografo di Rossellini o al 'Ntoni di Visconti o al disoccupato di De Sica-Zavattini, personaggi che pure sono «cresciuti: la loro visuale è oggi più larga e nazionale».

La storicità del presente è, ne *Il tetto*, affatto dubbia: Natale è qui preso, sulla falsariga di Ricci o Umberto D., come rappresentante della media; egli rispecchia certo una condizione umana diffusa, ma non costituisce un personaggio tipico. Nel metodo creativo zavattiniano, — e quindi in De Sica stupendo ed esemplare traduttore anche se, particolarmente in questo caso, la traduzione abbellisce per così dire alla superficie una sostanza che richiedeva a esempio una diversa musica e un più appropriato tono fotografico — in Zavattini e De Sica viene ancora una volta a mancare la "categoria centrale", il "criterio fondamentale" del realismo: il "tipo", appunto, in cui confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali di un periodo storico per cui si viene a formare quella «particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri, che in quello delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale». La mancanza del tipo è il principale limite del metodo zavattiniano, che è descrittivo: così egli è un grande cronista e spesso poeta della vita pubblica — il più grande, con De Sica, nella storia del cinema italiano di ieri e di oggi — ma non riesce a dominare realisticamente la realtà nella sua completezza.

La descrizione porta sì Zavattini all'esclusione dell'intreccio inteso come concessione allo spettacolo e al pubblico tradizionali (si veda quel matrimonio con il quale non si chiude ma si apre il film) ma anche come elemento dialettico. Lo porta altresì all'episodio e al bozzettismo (il figlio di papà che misura con i passi la stanza da bagno e lo studio nella casa in costruzione), ad avvenimenti debolmente collegati al contesto e di cui si può fare a meno, come dimostrano i tagli apportati alla nuova edizione. La completezza monografica della descrizione non ci dà in pieno il quadro esatto del fenomeno sociale preso come tema, per cui certi dialoghi e certe considerazioni, che pure riflettono condizioni autentiche, e come nel caso in esame verificabili, giungono quasi improvvise, non approfondite sul piano della necessità storica (— "E forse nel '57 andremo nella Luna", dice alla TV il conferenziere. — "E' meglio che mettete le cose a posto qui, prima", commenta Natale. E ancora: "I militari se non c'è la guerra guadagnano poco"; "Sarebbe ora che lo leggessi anche tu il giornale"). I molti particolari, le osservazioni minute ma che pur vogliono dire sempre qualcosa, spesso perdono il loro valore allusivo, o non riescono ad appalesarsi come gli autori vorrebbero: il fumo del pullman che copre i genitori di Natale subito dopo il matrimonio, il carro funebre che passa mentre la giovane coppia chiede al carabiniere di poter alloggiare per qualche notte nello stabile pericolan e fatto evacuare, la lettera sgu cita che lo stesso carabiniere tr di tasca e rilegge ancora una volt

E' tanta, così sincera, esplosiva irriducibile la fame di realtà Zavattini, e tanta d'altra parte sua paura di tradirla, che finis appunto con il vedere non solo ne l'intreccio, ma anche nei gran personaggi tipici, delle esagerazi ni. La vita è più semplice co clude Zavattini, proprio come secolo prima Zola aveva conclus la critica su Stendhal, e condar nato come "innaturale" l'uso di lementi "eccezionali" anche in u altro grande realista suo conten poraneo: Balzac. La vita è pi semplice. Ed ecco nel *Tetto*, ancor una volta e in misura maggior una storia semplice, «piena di ger te tutta normale dalla prima al l'ultima. Neppure qui», egli avver te, «immaginatevi fatti ecceziona li» (1).

A Zavattini sfugge, o non inte ressa alla sua poetica, che la capa cità propria dei grandi scrittori de passato, di creare cioè caratteri situazioni tipiche, «va molto pi in là della semplice osservazion e descrizione, per quanto esatta della vita quotidiana», che in ess non si esaurisce la profonda cono scenza della vita. E qui si affac cia per il nostro cinema uno de problemi principali, il più impor tante anzi: il passaggio dal neo realismo al realismo, la capacità di creare, in base alla capacità d cogliere gli elementi essenziali del la realtà, «caratteri e situazion che sono assolutamente impossibi li nella vita quotidiana, e che tut tavia sono in grado di rilevare, al la luce della suprema dialettica delle contraddizioni, quelle ten denze, quelle forme operanti, la cui azione è malamente visibile nella penombra della vita di tutti i giorni» (Lukács). (In questo senso i personaggi creati da Chaplin, da Charlot a Calvero, sono tra i più tipici della cinematografia mondiale e tra i più realistici, benché i casi da lui narrati non sempre si presentino nella vita quotidiana).

Il problema che l'ultimo film di De Sica e Zavattini ripropone investe un impegno e un discorso da approfondire se si vuole guardare con fiducia all'avvenire della nostra civiltà cinematografica

Il problema che *Il tetto* ripropone porta come si vede lontano, investe un impegno e un discorso da approfondire se si vuole guardare al domani della nostra civiltà cinematografica, allo sviluppo del neorealismo, e arrivare a un cinema propriamente realistico. Non si tratta di cambiare il colore di una bandiera, come teme Zavattini, e proprio mentre la battaglia è in corso; ma di continuare la battaglia per portare avanti la bandiera, e raggiungere con un maggiore e ulteriore approfondimento, posizioni sempre più meditate.

GUIDO ARISTARCO

(1) Per il soggetto de *Il tetto* cfr. *Diario* di Cesare Zavattini in *Cinema Nuovo* n. 60 del 10 giugno 1955.

**** *capolavoro* - *** *eccellente* - *** *buono* - ** *sufficiente* - * *mediocre* - senza stellette: *sbagliato*.