

Venerdì 26 luglio 1996

## La miseria, l'emarginazione, l'utopia: il mondo dei barboni 40 anni dopo «Miracolo a Milano»

■ Quando uscì *Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica fu accusato di avere, dopo i celeberrimi *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*, tradito il realismo. Era un'accusa assurda, per tanti motivi, il primo dei quali va ricercato negli intenti di quest'opera. De Sica dichiarò infatti di avere voluto lanciare, con il film, «un messaggio di bontà e di affetto, in un mondo che, purtroppo, di bontà e affetto vuol fare a ogni costo a meno». Del resto il film, scritto con Zavattini, era tratto da un romanzo di Zavattini stesso il cui intento era programmaticamente espresso già nel titolo, appunto *Totò il buono*. E probabilmente con l'intenzione di esprimere un sentimento così estraneo si deve spiegare la scelta di lavorare su personaggi che estranei lo sono per definizione. Quello che occorre per «lanciare il messaggio» (un'espressione che non vuol dire niente ma che a quei tempi si usava molto) era quindi recuperare un ambiente preistorico, o comunque fuori dalla storia, dove i rapporti umani potessero ritrovare la verginità e la poesia che sempre si trova quando gli uomini riescono a essere felici in maniera semplice, quasi animale. Tutte le scene più belle del film, raccolte nella prima parte, nascono da questo comportamento «preistorico»: i barboni che si stringono l'uno contro l'altro per godere l'unico raggio di sole che trapassa le nubi e arriva a illuminare il campo; lo spettacolo del tramonto cui i barboni si recano come se andassero a teatro. Quegli uomini vivono in maniera non molto dissimile dai gatti e dai cani che abitano il campo. Sono tanti Charlot e a volte, come nell'episodio della conoscenza fra Totò e la bella Edwige avvenuta tramite la poetica gag del bicchiere d'acqua buttato per sbaglio contro il ragazzo, sono citazioni neanche tanto nascoste.

Le critiche rivolte a De Sica e Zavattini a proposito di *Miracolo a Milano*, non solo erano perciò ingiuste, ma immotivate. E infatti secondo me impossibile rappresentare realisticamente il mondo dei barboni. Guai a provarci, oltre tutto, la retorica diventa allora neanche più un rischio, è un'imboscata sicura. Quando si decide di rappresentare i barboni, non se ne esce: o è il comico poetico (appunto Chaplin, Zavattini-De Sica) oppure è quella che Francesco Orlando chiama la poetica della desolazione e dello sconnesso. I barboni sono figure straniate dalla società, che vivono in un mondo fatto di oggetti decontestualizzati e non funzionali. Sono nati come Totò il Buono sotto un cavolo, dunque non hanno padri, non hanno storia né memoria, sono frutti nati da nessun albero, né vegetale né genealogico. I loro oggetti non hanno più la funzione originaria. Si accumulano uno accanto all'altro, senza più relazione metonimica né fra loro né con la vicenda esistenziale del loro possessore. Non sono antiquari, perché allora racconterebbero una storia, ma logori. Negli oggetti di un barbone ogni ricordo della vecchia funzione è stracciato. O trovano una nuova, eversiva funzionalità (la coperta bucata che diventa un poncho in *Il monello* di Chaplin) o assumono un valore simbolico fortissimo appunto di desolazione, di decadenza, di sinistro. Sono anti-

## Domani con «l'Unità» il film in cassetta

Nella periferia di Milano una comunità di barboni scopre il petrolio nell'area della baraccopoli. Scacciati dalla polizia, dal cielo verrà in aiuto la signora Lolotta (Emma Gramatica) che aveva allevato l'orfano Totò. I poveracci prenderanno in volo verso un mondo più giusto cavalcando le scope degli spazzini di Piazza del Duomo. Con «Miracolo a Milano» che domani troverete in edicola insieme con l'Unità, Cesare Zavattini tentò di introdurre una vena surreale nel neorealismo ormai declinante. Il film, diretto da Vittorio De Sica e tratto dal romanzo dello scrittore «Totò il buono», puntava molto sull'utopia e sul gusto dell'immaginazione. La critica italiana si divide e non gradi, ma «Miracolo a Milano» si aggiudicò la Palma d'Oro a Cannes nel '51 (ex aequo con «La notte del piacere») e anche il premio della critica Usa.



## Dove volano i buoni

SANDRO ONOFRI

merci.

I tentativi di recuperare una memoria danno luogo a deliri del tipo di quello vissuto da Andreas Kartak, il clochard protagonista del bellissimo romanzo di Joseph Roth *La leggenda del santo bevitore*, dove gli oggetti e i processi di memoria non riescono a entrare in relazione con i fatti della realtà passata, e entrano piuttosto in una rete di combinazioni metaforiche e simboliche che coinvolge l'io del personaggio. Kartak tenta di ricucire le connessioni tra i ricordi e la sua realtà presente, ma ogni suo sforzo si infrange contro una barriera di casualità, di pernod innumerevoli a cui non sa resistere, di donne e di amici che gli compaiono davanti in maniera tanto inspiegabile quanto pun-

tuale, come dei fantasmi. Pochi anni fa è uscito un altro film molto coinvolgente, il cui titolo è stranamente simile a quello tratto dal romanzo di Roth, e al cui centro vi è un'altra figura di clochard: *La leggenda del re pescatore*. Ma stavolta la materia è più sinistra, non c'è né la poesia trasognata di Zavattini né la rassegnazione serena a una straziata dispersione di sé del testo di Roth. Qui i protagonisti sono la furente pazzia di un Robin Williams addirittura terrificato dalla persecuzione cui lo sottopone la sua mente imprevedibile, e la dualità di Jeff Bridges, diviso dal desiderio di riportare alla civiltà il suo amico (chi non ricorda il peneoso vestito bianco troppo largo e troppo lungo con cui Robin

Williams si presenta all'appuntamento con la donna di cui è perdutamente innamorato?), e l'attrazione verso la fogna, verso il rimosso. Questo è l'altro valore simbolico che i barboni assumono nelle rappresentazioni artistiche. Incapaci di volare sopra Milano, incapaci di seguire la colomba, sono brutti come certi angoli nascosti dentro di noi, come i negativi delle nostre fotografie. Lo schifo che ci fanno è simile a quello di cui parlava Freud per le feci originariamente apprezzate. Sono comunque figure che non vivono realisticamente con noi: o volano nel cielo o strisciano nei ventri delle città. Troppo belli o troppo brutti, sono comunque ciò che vogliamo scordarci di poter essere.



De Sica e Zavattini, in alto una scena di «Miracolo a Milano»

## IL LIBRO

## Totò, Zavattini e l'immaginazione al potere

CARMINE DE LUCA

di un certo tipo di fiabe popolari - le fiabe della fandonia e della fanfaluca.

Sono «surreali» queste parabole, nel senso di un surrealismo tipicamente italiano, o meglio padano, pubblicato nel 1943 con illustrazioni di Mino Maccari, si colloca a conclusione di un ciclo narrativo le cui tappe precedenti sono segnate da *Parliamo tanto di me* del 1931, *I poveri sono matti* del 1937 e *Io sono il diavolo* del 1941. La caratteristica di questo ciclo - e forse di tutta la scrittura di Zavattini - è una narrazione che procede per invenzioni e fantasie che appaiono come una serie di parabole surreali. Ovviamente, alla «parabola» di Zavattini è estraneo ogni carattere didascalico o pedagogico. Si propone piuttosto come una sorta di sberleffo narrativo e presenta analogie con l'umorismo

del conformismo: Zavattini mette in atto un divertito gioco a creare logiche parallele fondate sul paradosso, sul nonsense sul grottesco. In *Parliamo tanto di me* viene rappresentato un inferno singolarmente fuori dalla norma. Una mite legge del contrappasso lo governa: i bugiardi continuano a dire bugie «umane» e allegre come affermare che due più due fa trentasette, e i «dannati» vanno in visibilità al racconto di Cesare Cadabra - un ilare e poco danterico visitatore dell'aldilà - secondo il quale su Venere «la vita degli abitanti dura un'ora e su Giove «la vita è data agli abitanti come premio chi si comporta bene procede nell'età lentissimamente, chi si comporta male divora il tempo», su Saturno invece «si nasce all'età precisa nella quale in

terra si sarebbe morti, cioè con gli anni si retrocede».

In *Io sono il diavolo* nel capitolo «Al caffè», un avventore - alla maniera di certi personaggi di Rabelais - espelle dalla bocca parole che si decompongono sul pavimento: «Erano fatte di mucillagine, oppure della materia delle meduse, ogni lettera della grandezza di un soldo, ASP...TAMB...RET...: il resto non si leggeva, diventato informe e illicquido».

Lo schema narrativo di *Totò il buono*, ripreso fedelmente nel film, rappresenta un conflitto tra «buoni» e «cattivi», secondo le più semplici norme dell'invenzione della lotta fra Totò e i suoi amici della baraccopoli contro l'esercito del «cattivo» Mobic per la conquista della «valletta dei baracchessi ricca di molti «zampilli» di petrolio», ma l'intreccio è sorretto da una filoso-

fia, da una «immaginazione al potere» che Zavattini formula in questi termini: «Una volta per sempre vi dirò che l'uomo non va diviso come al solito nelle due categorie: povero e ricco - bensì buono e cattivo. Ciò non toglie che i ricchi abbiano il dovere di non approfittare troppo di questa distinzione». In questo contesto narrativo l'invenzione di parabole surreali diventa procedimento dominante. Se ne contano a dozzine, soprattutto nei primi capitoli. Vengono spedite lettere anonime in cui si denuncia «che il garzone del latitatore era stato uditore per le scale parlar bene dei coniugi Tarvis». La signora Lolotta cerca di abituare Totò all'idea della sua morte «nascondendosi dietro un uscio per qualche minuto». Il «padrone» Mobic ha un servo «piccolissimo» appeso a un gancio fuori della fine-

stra per sapere che tempo fa, e, ancora più perfido, ha accumulato i primi soldi delle sue immense ricchezze depredando la Befana dei regali destinati ai bambini.

Totò prima beve da una fontana poi propone alla gente un corteo in onore dell'acqua. In quanto capo dei baracchessi Totò inventa per le strade della baraccopoli una toponomastica stravagante: Strada 7 per 8 uguale 56 - Strada 9 per 9 uguali 81, in maniera che i bambini vivono, si per strada, «ma imparando almeno l'aritmetica». Achille inventa la cambiale con fiori e pupazzi «per alleviare la tristezza di chi deve pagare». E così via fino alle ultime pagine del romanzo che - sublime sberleffo di ogni aspettativa consolatoria - si conclude con la vittoria del «ricco» e del «cattivo» Mobic e la volontaria capitolazione di Totò e dei suoi amici.

## LA STORIA

## «Io, attore nel remake tedesco»

SILVIA MASTAGNI

■ Mauro Chechi è uno degli ultimi cantastorie, una sorta di inesauribile ricercatore del passato che, in era multimediale, continua a girare di piazza in piazza abbracciando una chitarra ottocentesca e intonando strofe in ottava rima. La sua storia, che ha forti radici con la Maremma dei canti popolari, si è intrecciata appena un anno fa con quella dei barboni zavattiniani di «Miracolo a Milano», ma l'incontro è avvenuto in terra straniera, a Berlino, dove Peter Zadek ha messo in scena la versione tedesca del film di De Sica divenuto «Das Wunder von Mailand». Ancora diseredati accampati in una periferia spettrale, mucchi di ferraglia, materassi sventrati, il trionfo della roba vecchia e un cast che ha unito i migliori interpreti del «Berliner Ensemble», il leggendario teatro di Bertolt Brecht: Ewa Matthes nelle vesti di Lolotta, l'amabile creatura che De Sica aveva affidato a Emma Gramatica, mentre Totò è Uwe Bohm, un giovane attore che già aveva lavorato con Zadek nelle sue messinscena di Shakespeare e Cechov, e Herman Lause nel ruolo che fu di Paolo Stoppa: Rappi, il barbone traditore. Insieme a loro, unico italiano, protagonista tra l'altro di una tournée europea che ha toccato prima del rogo La Fenice di Venezia, appunto il cantastorie Chechi che in scena, a dir la verità, ci è capitato un po' per caso. «Inizialmente non si parlava di recitare - spiega - io dovevo tenere uno stage attraverso il quale gli attori si sarebbero imparati della gestualità di un italiano. Non è facile per un tedesco del nord interpretare personaggi come Lolotta o Totò. Di mio nello spettacolo ci sarebbero state le musiche. Mi avevano chiesto una colonna sonora che si affiancasse alle ottime melodie del film di De Sica. Poi, lavorando gomito a gomito, Zadek ha voluto inserirmi in scena: sono il marito di Lolotta che nello spettacolo è la voce narrante, io intervengo con suoni e canzoni». Un personaggio, il suo, che non esiste nella versione cinematografica, ma perfettamente a suo agio con le piazze, i baraccati: Milano o Berlino poco importa. «Ci sono delle affinità innegabili fra il film uscito nel '51 e lo spettacolo prodotto dal Berliner nel '93 che ha avuto come punto di riferimento il neorealismo italiano del secondo dopoguerra - continua Chechi - Secondo Zadek, c'è un legame fra la Milano del '50 e le condizioni di Berlino dopo l'89, la caduta del Muro: anche lì c'era, e c'è ancora, la necessità di ricostruire. Però si tratta anche di uno spettacolo molto aereo, leggero nell'andamento. Berlino non è nuova a storie di angeli».

Insomma, le periferie povere delle grandi città si assomigliano, anche a distanza di mezzo secolo e di migliaia di chilometri: il quartiere povero di Berlino da un lato e dall'altro la zona della ferrovia all'Ortica, vicino Lambrate, dove De Sica girò il film. *Miracolo a Berlino* e pioggia di denari che arrivano dall'Ovest? «Sì, il senso dello spettacolo è questo - conferma Chechi - una metafora dove i barboni milanesi sono i proletari tedeschi e il petrolio che sgorga dal terreno simboleggia l'arrivo del consumismo. Volare in cielo sui manici delle scope diventa l'unica via di fuga possibile».

«Das Wunder von Mailand» è stato in Germania un autentico successo. «Lo spettacolo è rimasto in cartellone per due anni - racconta Chechi - I berlinesi amano moltissimo l'Italia, la Toscana in particolare. Vedere un pezzo d'Italia su quel palcoscenico, nel cuore d'Europa, li ha come rapiti». Il dopo Berliner ha voluto dire per Chechi ritornare in Maremma (anche se sembra che lo spettacolo possa avere una ripresa europea nel prossimo inverno). Si è lasciato alle spalle i barboni zavattiniani ma ha ritrovato i suoi «santi e briganti» (è il titolo di un suo spettacolo): personaggi in fondo non troppo diversi che hanno per tetto un cielo di stelle e, come i diseredati milanesi, un cuore fin troppo sincero.