

IL MANUALE INCONSAPEVOLE. MIRACOLO A MILANO E I PROCESSI DI TERRITORIALIZZAZIONE

IL MANUALE INCONSAPEVOLE. *MIRACOLO A MILANO* E I PROCESSI DI TERRITORIALIZZAZIONE

Miracolo a Milano, celebre film «fiabesco» di epoca neorealista (1951) propone vicende, situazioni e relazioni che si prestano in maniera eccellente a «mostrare» che cosa sia un processo di territorializzazione, che senso e che valori abbia un territorio, che cosa sia la territorialità, quanto «necessari», ineludibili, siano i conflitti socio-spaziali che hanno per posta il territorio. Qui se ne suggerisce la visione, anche a fini didattici, in un corso di Geografia.

THE UNWITTING HANDBOOK. *MIRACLE IN MILAN AND THE TERRITORIALIZATION PROCESSES*

Miracle in Milan, the famous fairy-like movie from the neorealist period, shows events, situations and relations that are perfectly fit to describe what a territorialization process is, which meanings and values a territory has, what is territoriality, how much "necessary" and unavoidable are the socio-spatial conflicts related to a territory. The article proposes a vision of the film, with didactic purposes, in a Geography course.

1. Premessa

Da più di quindici anni ho sistematicamente preso a integrare, nei miei corsi di Geografia, anche il cinema: proiezioni di film. Film «normali», non documentari.

Aggiungo subito che, così per i film documentari, come (e a maggior ragione) per quelli «di fantasia», nutro una diffidenza vivissima quanto a effettiva capacità di trasmettere immediatamente informazioni o anche solo «sensibilità» geografiche utili e corrette, che si tratti di paesaggi o di altro (Mottet, 1999; Bernardi, 2002; Lefebvre, 2006; Terrone, 2010; dell’Agnese e Rondinone, 2011). Considero il film come un testo, una narrazione, una rappresentazione, alla stregua di un romanzo o di una poesia, e non credo che (al di là della specifica, suggestiva – e pericolosa – efficacia del «visivo»: Bignante, 2010) sia possibile fare leva su un film più che su un qualsiasi altro testo, per capire qualcosa di più o di diverso sulla «realità geografica» – salvo forse per un aspetto, su cui tornerò, che tuttavia mi pare sia sistematicamente negletto.

2. Cinema e geografia

Per limitarmi a un elemento essenziale (la verosimiglianza), mi sembra inutile dilungarmi in esempi che dimostrino quanto fuorviante (rispetto alla «realità geografica») possa essere una rappresentazione filmica, molto spesso collocata in spazi «falsi» o «deformati» o «artefatti»... Tutti sappiamo quanto spesso un film «mentale» a proposito degli spazi (e delle società) che espone. Basti il celeberrimo caso della Monument Valley – tra Arizona e Utah – mostrata

in *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, J. Ford, 1956), che pure inizia con un cartello esplicitamente assertivo: «Texas, 1868»... Generazioni di spettatori hanno appreso un paesaggio dello Utah come tipicamente rappresentativo del Texas – eppure non è esattamente la stessa cosa. E così via: si potrebbe continuare per ore con esempi da ogni cinematografia e da quasi ogni film. Qualcosa di non troppo diverso vizia la «verosimiglianza» dei film documentari, e bastino queste due circostanze, che li rendono particolarmente infidi, proprio in quanto ostentano la qualità di «documento»: che anche un documentario ha una «sceneggiatura», cioè seleziona e predispone gli elementi della narrazione in funzione dell’argomentazione di una tesi e della persuasività di un risultato – dunque è un discorso come un altro, segue una sua retorica, anche se sostiene di «documentare» la «realità» tale e quale; e poi che qualsiasi documentario, come qualsiasi film, risulta da un montaggio di scene e inquadrature: e il montaggio, se serve a «consumare» il tempo, allo stesso modo «consuma» anche lo spazio (dato di «realità»), falsandone quindi la dimensione, la disposizione e le qualità «reali».

Per queste e altre ragioni (che tuttavia, certo, non vanno estremizzate), non condivido del tutto l’entusiasmo con cui il cinema (di *fiction*) è stato fatto entrare recentemente fra gli oggetti di analisi metodologica della Geografia. Cionondimeno ho potuto sperimentare l’efficacia di un ragionamento su *qualsiasi* film di *fiction*, facendo però leva su quell’aspetto rilevantissimo e generalmente trascurato cui accennavo poco sopra: il *ruolo* narrativo, per così dire «attoriale», dello spazio – della dimensione/qualità dello spazio – entro la narrazione cinematografica.

fica. Gli studenti, generalmente del tutto ignari delle plurime possibilità di lettura di un film, scoprono con meraviglia e partecipazione come e quanto distanza, punto di vista, taglio delle inquadrature, profondità di campo e via dicendo (cioè appunto gli ingredienti spaziali di qualsiasi ripresa, pure esaminati semplicemente *en amateur*, e certo non da tecnico) siano in grado di «significare» di per sé e di «orientare» l'interpretazione del discorso del film, quanto i continui «cambi di scala» visivi mettano in evidenza la mutevole significatività dello spazio narrato/narrante. Spesso e volentieri, ne sono convinto, anche del tutto al di là delle stesse intenzioni degli autori – che, ad ogni buon conto, lascio programmaticamente da parte, come per qualsiasi opera consegnata alla fruizione e alla interpretazione di un pubblico (Eco, 1990).

È in effetti una questione ricchissima e complessa, che meriterebbe un ragionamento molto più vasto di questi pochi spunti, e che quindi ora abbandono, solo segnalando ancora che non trovo in bibliografia contributi in cui lo «spazio nel film» – nel senso indicato – sia stato preso in considerazione se non in termini appunto tecnici, dal punto di vista della «realizzazione» dell'opera (Gardies, 1993; Bächler, 2001) e non della «lettura» dell'opera.

3. Marginalità rurale, marginalità urbana

Considerando, invece, un film come un testo «qualsiasi», per il tema che espone e per gli argomenti impiegati, è chiaro che se ne possono individuare moltissimi che si dimostrino utili ad avviare o sostenere anche un ragionamento indubitabilmente geografico. E qui farò il caso di *Miracolo a Milano* (V. De Sica, 1951), che nei miei corsi utilizzo sistematicamente come



Figg. 1a-1b. Il paesaggio virtuale costruito in casa dalla signora Lolotta per Totò, forse rievocato/citato da A. Tarkovskij in *Nostalghia* (1983), nel «paesaggio» prodottosi in casa di Domenico.



exemplum di cosa siano i processi di territorializzazione, la territorialità e il territorio. Perché è quasi un manuale in forma di film¹.

Presuppongo che il film sia noto, e non ne ripercorrerò la trama. Ricordo che si ispira a un soggetto primordiale, ideato da Cesare Zavattini e da Antonio de Curtis, in arte Totò (1940), mai messo in scena. Il testo diventò poi un racconto a puntate (1942), firmato dal solo Zavattini, e infine un romanzo breve – *Totò il buono* (Zavattini, 1943). Nel romanzo, il testo più ricco fra le tre versioni letterarie, i riferimenti a quanto ci può qui interessare sono scarsi e marginali, mentre sono evidenti nel film: a riprova dell'ovvia circostanza che l'espressione visiva è più significativa di quella verbale in ciò che riguarda gli elementi spaziali, ma anche, forse, dell'innesto della visione del cineasta De Sica su quella dello scrittore Zavattini (che con S. Cecchi D'Amico e altri firmò la sceneggiatura finale del film). Segnalo ancora e solo

1 Altri esempi sono del resto possibili, come il superbo capitolo *Requiem* in *Kaos* (P. e V. Taviani, 1984); ma non ne conosco di altrettanto compiuti quanto *Miracolo a Milano*.

2 Contraddittorio: accanto alla difesa «armata» del villaggio e alla rivendicazione della parità di diritti nei confronti della borghesia, che aprirebbe a un discorso di classe, sta la frenata rappresentata dall'«inno» minimalista e rinunciatario («Ci basta un po' di terra / per vivere e morir...»). Un *mélange* che certo non poteva garbare ai freschi eredi del Fronte Popolare di quegli anni.

di sfuggita che il film sollevò critiche aspre da destra (per questioni di «leso perbenismo», come gli altri film di De Sica in quegli anni: *Sciuscià*, 1946; *Ladri di biciclette*, 1948; *Umberto D.*, 1952) e da sinistra (diciamo per «ottimismo interclassista») (<http://cinecensura.com/lungometraggi/miracolo-a-milano/>).

Sotto il profilo ideologico, il discorso veicolato dal film è indubbiamente debole e contraddittorio², esponendo sia una impostazione che potrebbe essere definita come blandamente e confusamente «cristiano-sociale», sia e soprattutto un buonismo ingenuo e popolaresco, che però – e non andrebbe dimenticato – è elemento essenziale della poetica di Zavattini (insieme con i frequenti «scarti» surreali) e, sia pure in forme differenti, anche di quella di molto del De Sica neorealista.

Fin dall'inizio il film propone elementi «territoriali» necessari e significativi.

Il paesaggio poveramente bucolico e sereno del suburbio milanese serve da antifatto o, meglio, da contraltare, spazio alternativo, antagonista, irriducibilmente «altro» rispetto all'inurbamento successivo. È lì che la signora Lolotta (Emma Gramatica) può «raccolgere» Totò neonato sotto un cavolo; ed è lì che, re-interpretando, rappresentando come fiume il latte sversato da una pentola, la «madre» di Totò può *costruire* «per gioco» un paesaggio armonioso (e rurale). Il solitario funerale della signora apre invece all'inurbamento coatto e al confronto con la città moderna, con l'indifferenza³ e la doppiezza inaspettate della società urbana, con la frigidità modernista, quasi alla De Chirico, del paesaggio edificato. Ma il percorso realmente territorializzante inizia solo dopo che Totò adulto esce dall'orfanotrofio ed entra nel mondo esterno, di cui non sa cogliere troppi aspetti: i suoi «buongiorno» generosi e gratuiti non sono apprezzati; la sua disponibilità al lavoro non viene raccolta; il suo entusiasmo nel vedere la «bella gente» che esce dalla Scala non è condiviso dalla folla che assiste, muta e palesamente ostile – e ben separata, in una separatezza che è spaziale in quanto sociale e viceversa. Quello spazio, quella società, non sono i suoi.

Né riesce a sentire suo il caos in cui si risveglia uscendo dalla baracchetta del «barbone» che lo ha ospitato per la prima notte. Stato di natura, caos, spazio senza forma, economia primordiale, egoismo animalesco, individualità isolate e per nulla coese. I senza tetto sono in rapporto diretto e individuale quasi solo con l'«ambiente naturale», da cui ricavano risorse (l'effimero calore del sole che filtra tra le nuvole), a integrazione di quelle di un'economia di raccolta (tra i rifiuti della città borghese).

4. Costruire un territorio, formare una comunità

Quel caos primigenio viene però letteralmente spazzato via da una «Tempesta universale»⁴. Durante la quale, e già prima, Totò e una bambina cenciosa giocano con una *porta* eretta nel nulla, surreale *limen* e germe forse sufficiente a suggerire la possibilità di un'altra organizzazione spaziale, di un ordine.

Sulla *tabula rasa* che dalla tempesta risulta, pura estensione spaziale in-significante, Totò promuove l'edificazione, insieme, di una



Fig. 2. Il «Caos primigenio», lo spazio in-significante delle baracche individuali.

3 Eppure, allora, meno indifferente di quanto sarebbe diventata in seguito: il piccolo corteo pubblicitario, al passaggio del feretro della signora Lolotta, si ferma e interrompe brevemente la musica – non così le *majorettes* che sfilano accanto al corteo funebre in *Harold e Maude* (H. Ashby, 1971). Mi piace pensare, ma non ho elementi oggettivi, che si tratti di una sorta di citazione «al contrario» di *Miracolo a Milano*. Mentre è noto, ad esempio, che la scena delle biciclette che prendono il volo per sfuggire agli inseguitori, sullo sfondo della luna piena, in *E. T. l'extra-terrestre* (S. Spielberg, 1982), è una esplicita e consapevole citazione dal finale del film di De Sica.

4 Che sembra un palese richiamo al Diluvio biblico, evento necessario per rifondare la «civiltà umana» su basi più giuste. Come un altro riferimento biblico credo di rintracciare nella «riconquista» del villaggio durante la seconda battaglia contro l'esercito privato (privato?) di Mobbi, quando Totò – appena fornito di poteri soprannaturali dalla signora Lolotta sfuggita al Paradiso – convince i concittadini («Soffiate! Soffiate!») a operare il miracolo «artigianale» di tornare nella Terra Promessa: aprendo e ricacciando, come fossero le acque del Mar Rosso, la cortina fumogena stesa dal nemico che, rivolta all'indietro, travolge le truppe di Faraone/Mobbi.



Fig. 3. La «Tempesta Universale» azzera il Caos, fa *tabula rasa* degli errori e apre alla possibilità di una organizzazione territoriale.



Fig. 4. La norma e il piano: la baraccopoli ha una *forma*.



Fig. 5. La separazione della cortina fumogena e l'«attraversamento del Mar Rosso».

comunità e di un villaggio, di una *civitas* e di un artefatto dichiaratamente «civile»: duplice e sinonimico atto di *civilizzazione*, reso possibile proprio e solo dalla ri-considerazione del *terrain vague* della vecchia baraccopoli: spazio da trasformare in *territorio* su cui erigere Utopia. Lo spazio reso villaggio è rigorosamente delimitato e isolato. Noi ne vediamo tre lati, tre confini: l'alto terrapieno su cui corre la ferrovia, oltre il quale nessuno sa cosa vi sia, e i due fronti lineari e compatti della città formale che avanza.

In quello che a noi così appare come un'area quadrilatera, il villaggio viene costruito con consapevole regolarità, a sua volta (poveramente) formale, secondo linee rette (Totò fa perfino allineare una baracca «fuori sesto»), quasi a riflettere regole di «retto» comportamento, quelle norme socialmente riconosciute che si devono diffondere tramite la solidarietà, la condivisione, il rispetto. Vengono previsti spazi collettivi e funzionali, come la «Piazza grande», o i «quartieri» per le famiglie e quelli per gli scapoli e per le nubili. Non si rinuncia ad attenzioni estetiche e al decoro, con la collocazione in piazza della statua trovata tra i rifiuti – che assume anche un senso ulteriore, nel conferire una *forma* a uno spiazzo vuoto.

Tutto lo spazio di Utopia *prende forma*: viene costruito collettivamente e significato collettivamente⁵. Lo spazio via via costruito viene anche via via denominato – dapprima in forme puramente denotative, poi addirittura pedagogico/performative («Piazza 1 x 1 = 1»: «Così almeno i bambini imparano qualcosa»). Il territorio viene costruito dalla collettività e deve essere messo in condizione di *significare* esplicitamente e di concorrere a costruire, a sua volta, collettività. E lo spazio pubblico (le vie, la piazza, la terra di nessuno tutt'intorno) risulta, per noi spettatori, assolutamente preminente sui poveri spazi privati delle baracche – e noi di una sola baracca vedremo l'interno.

La *forma* conferita al territorio, e significata, è a sua volta performativa, incide sulle *forme* della consapevolezza e del comportamento individuale e sociale dei senza tetto nel costruire una identità collettiva.

La città dei baraccati diventa città, ha un'economia, una sua stratificazione sociale: Paolo Stoppa/Rappi, il misantropo sdegnoso e sdegnato della situazione e dei suoi concittadini, si costruisce la capanna su un albero, *al di sopra* della plebe; la pretesa signora decaduta, con «servetta» al seguito, fornisce a pagamento sedie a chi vuole ammirare il tramonto; c'è

5 Benché, altra contraddizione, sia fin troppo sottolineata la funzione prima di *leader* e poi di *deus ex machina* dell'individuo «eccezionale» Totò.

chi va in città a vendere palloncini, e chi viene reclutato da pubblicitari fai-da-te perché, nel chiedere l'elemosina, reclamizzi un cioccolato; Giuseppe il «veggente» conforta e risolve i baraccati-clienti («Che fronte! Chissà chi era suo padre... Cento lire!»); i nuovi arrivati vengono alloggiati secondo lo stato civile...

5. La posta in gioco del conflitto societale

E poi arriva la competizione dall'esterno, su questo ex spazio divenuto territorio. L'arrivo del proprietario del terreno e dell'acquirente, con la trattativa ritualizzata come un duello buffonesco, dà luogo a una prima compatta opposizione degli abitanti, silenziosa e per il momento pacifica. Si svela la divaricazione nelle concezioni di valore: per i baraccati la loro città è il *segno* del riscatto sociale, della nascita di una comunità, dell'identità di un autentico corpo sociale; per l'imprenditore è un terreno qualsiasi, un dato economico, una risorsa da mettere a profitto.

Il conflitto socio-spaziale che si sta innescando viene per ora sterilizzato da una iniziativa pacificatrice di Totò «il buono» e dal nuovo proprietario, Mobbi, che fa un misero e però apprezzatissimo discorsetto «politico» a sfondo ugualitario. L'aggregazione dei «poveri» a contrastare i «ricchi», che potrebbe essere di preludio a una lettura di classe, si stempera subito – ma indica comunque l'acquisito sentimento di territorialità, la consapevolezza della necessità di difendere il valore realizzato.

Territorialità che si esprime festosamente, subito dopo, in un rituale di vera e propria *inauguratio*, con il percorrere tutte le vie della città (ripresa anche dall'alto, il che ci consente di apprezzarne la struttura), cantando in coro un vero e proprio «inno», organizzando una festa comunitaria nella piazza, spazio pubblico per eccellenza, con tanto di lotteria a premi («Un pollo!... Vero!»), lo spettacolo del vincitore che divora il pollo («Come mangia bene...») e poi l'albero della cuccagna, i balli, le capriole. La comunità ha preso pieno e definitivo possesso del suo territorio e ha «sacralizzato» *bene et rite* l'evento, affidandogli così un *sensu* ormai irreversibile.

6 O forse davvero al tempo stesso sia acqua – necessità primaria dei baraccati che se ne rifornivano da un pericolante acquedotto aereo – sia petrolio, interesse primario del proprietario del terreno: come a indicare un confronto implicito tra valore d'uso e valore di scambio, parimenti generati dallo stesso territorio – purché nel dare valore alle medesime cose si parta da punti di vista differenti...



Fig. 6. La signora Lolotta con Edvige eludono gli angeli-poliziotto trasgredendo il codice stradale.

La scoperta del petrolio (un petrolio trasparente, innocente – forse già «rettificato»? – dapprima creduto acqua)⁶ sposta i termini della questione e rinfocola il conflitto socio-spaziale. Il primo tentativo di Mobbi di entrare in possesso del terreno viene rintuzzato e si apre un ipotetico negoziato. L'immensità dello spazio dell'ufficio di Mobbi schiaccia la delegazione dei «piccoli uomini» che rappresentano i baraccati; la collocazione del ricco in alto, su un trono, tramite il dato spaziale esplicita (non meno del beffardo tè servito da maggiordomo e valletto in polpe – «Latte o limone?») la distanza socio-culturale incolmabile tra il ricco e i poveri – la messinscena del potere, la sua retorica infida, ha espressioni necessariamente «spaziali». Tradendo la buona fede dei baraccati, licenziati a suon di «buongiorno» falsi e bugiardi, Mobbi spedisce le sue truppe a espugnare e demolire Utopia: i poveri si difendono come possono, la signora Lolotta scende dal cielo portando a Totò la colomba miracolosa che per un po' funziona come arma segreta. La colomba viene sequestrata da due angeli-poliziotto, alquanto *Hitlerjugend*, da far pensare a un paradiso «ufficiale» un po' *Lager*. È la fine di Utopia, ma Lolotta è testarda e dispettosa, e scappa un'altra volta con la colomba fino a riconsegnarla a Totò (e riesce a farlo solo perché attraversa un incrocio stradale «con il rosso», mentre gli angeli che la inseguono non si possono permettere altrettanto disprezzo della norma, perdono tempo e non la riacciuffano – dove è difficile non cogliere uno sberleffo anarcoide alla legalità borghese).

E quindi l'ultimo, definitivo (e deludente, rinunciatario) miracolo, con il volo in massa in un cielo non ancora privatizzato, in fuga dalla realtà verso un paese dove «buongiorno vuol dire veramente buongiorno!», verso qualche altra Utopia libera dal diritto di proprietà (un altro finale del film, poi sostituito, vedeva i profughi

scendere su un terreno, dove però un cartello di «proprietà privata» e qualche schioppettata li convincevano a ripartire subito...).

6. Lo spazio attore e il resto del film

Dal caos primigenio al cataclisma purificatore, allo sforzo organizzatore di Totò, allo sgorgare del petrolio, all'esproprio, l'«agire» dello spazio produce risposte significative negli attori umani, che a loro volta agiscono nello e sullo spazio, costruendo un territorio e insieme una comunità: dove, a buon diritto, in più occasioni ci si può chiedere se la comunità non sia una *conseguenza* dell'esser-ci del territorio. Certo è che tutta la vicenda ruota attorno allo spazio fisico come posta in gioco dell'organizzazione sociale e del potere, autonomo o eteronomo che sia; ma lo spazio non sarebbe investito di senso se non fosse in funzione di una organizzazione sociale. In questo spazio dapprima indefinito (ma di proprietà di qualcuno), la baraccopoli è una Città del Sole, la messa in atto, in campo, di un'utopia che è sociale almeno quanto urbanistica e pedagogica: è un'operazione tutta valoriale, e durante la costruzione (sociale) rimane perfettamente evidente che nulla è per caso, e che il riferimento operativo della «bontà» di Totò è l'ispirazione alla fonte dell'utopia, la produzione di un territorio in cui realizzarla.

E poi c'è comunque anche tutto il resto del film. In occasione di una delle nostre visioni a lezione, qualcuno ha commentato «In questo film c'è tutto». Ecco, forse non proprio tutto, ma moltissimo sì. La tenerezza e la rabbia, l'idillio e la denuncia, la tristezza e la poesia. Come la tanta poesia dei poveri «miracoli» chiesti a Totò dai baraccati: chi una radio, chi un lampadario, chi un armadio, fino agli innamorati, lei bianca lui nero, che chiedono ciascuno di tra-

smutare nel colore dell'altro, per trovarsi ancora diversi a parti invertite, e al balzubiente che finalmente può gridare a squarciagola «Dio ve ne renda merito – il cioccolato Fano è il migliore!». La scena sconvolgente della fuga di Stoppa, improvvisamente colto dall'illuminazione che Totò è il Bene – e lui che è il Male (?) non ne può sopportare nemmeno la vista, per cui scappa semplicemente urlando, senza espressione di sorta, inseguito da una turba di tube vorticanti.

Un grande ricco film, perfino a prescindere dal territorio.

BIBLIOGRAFIA

- BÄCHLER O., *L'espace filmique. Sur la piste des diligences*, Parigi, L'Harmattan, 2001.
- BERNARDI S., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.
- BIGNANTE E., *Osservare, interpretare, apprendere: alcuni stimoli per utilizzare le immagini nell'insegnamento della geografia*, in *Ambiente Società Territorio. Geografia nelle scuole*, 1/5, 2010, pp. 7-11.
- dell'AGNESE E. e A. RONDINONE (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Milano, UNICOPLI, 2011.
- ECO U., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- FORNARA B., *Geografia del cinema. Viaggi nella mes-sinscena*, Milano, Rizzoli, 2001.
- GARDIES A., *L'espace au cinéma*, Parigi, Klincksieck, 1993.
- LEFEBVRE M. (a cura di), *Landscape and Film*, New York, Routledge, 2006.
- MICCICHÈ L., *De Sica*, Venezia, Marsilio, 1992.
- MOTTET J. (a cura di), *Les paysages du cinéma*, Seysel, Champ Vallon 1999.
- RAFFESTIN C., *Per una geografia del potere*, Milano, UNICOPLI, 1981.
- TERRONE E., *Cinema e geografia: un territorio da esplorare*, «Ambiente, Società, Territorio», 2010, 6, pp. 14-17.
- TURCO A., *Configurazioni della territorialità*, Milano, UNICOPLI, 2010.
- ZAVATTINI C., *Totò il buono*, Milano, Bompiani, 1943.
- ZAVATTINI C. e A. de CURTIS, *Totò il buono*, in «Cinema», 1940, 102, pp. 228-230.

Su *Miracolo a Milano* esiste una bibliografia specifica sterminata di ambito storico-critico.

Roma, Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre; Sezione Lazio

Fig. 7. Paolo Stoppa «il cattivo» inseguito dalle tube scatenate da Totò «il buono».

