

Gli spazi marginali di un personaggio bizzarro: l'adattamento del romanzo *Totò il buono.*

Matteo Martelli

Introduzione

Apparso a puntate su *Il Tempo* nel 1942 mentre era già in via di revisione per la pubblicazione in volume presso Bompiani (1943), precedentemente nato come soggetto cinematografico (1940) per (e con) l'attore Antonio De Curtis diventando in seguito spunto narrativo per uno dei più conosciuti film di Vittorio De Sica, *Miracolo a Milano* (1951), il romanzo di Cesare Zavattini *Totò il buono* ci presenta – fin dal titolo – un personaggio dalla natura eccentrica. Totò, nato sotto un cavolo nell'orto della signora Lolotta (sua madre adottiva, pur per breve tempo), si trova a condurre un'esistenza emarginata e felice in una baraccopoli alla periferia di una grande città. Nel campo – una piccola società autosufficiente – resterà finché, scoperta la presenza del petrolio, il ricco mondo della finanza cittadina cercherà di impossessarsi del luogo, provocando un'ilare e al tempo stesso cruenta battaglia. Di qui gli scontri, i miracoli concessi al protagonista, la contro invasione della città (nel romanzo) da parte dei *baracchesi* e la fuga finale, su una scopa, verso «un regno dove dire *buongiorno* vuol dire veramente *buongiorno*» (Zavattini 2001: 274).

Nei diversi adattamenti Totò è presentato come un personaggio il cui punto di vista sul mondo, le cui azioni e motivazioni, nonché le risoluzioni delle avventure appaiono immediatamente anomale, imprevedute o non corrette rispetto al senso comune¹. Personaggio buono ma *altro*, il quale richiede al destinatario la comprensione del suo specifico, nonché insolito, sfondo culturale, ad iniziare

¹ Sulle caratteristiche del personaggio bizzarro cfr. Ajello 2011 il quale propone una lettura dell'eroe strambo nella narrativa di Celati e Cavazzoni, autori legati sotto più aspetti alle invenzioni dei personaggi zavattiniani.

dall'appellativo di buono. Così, nelle riscritture testuali (ad opera dello stesso Zavattini) è proprio il riferimento alle qualità del personaggio che pare maggiormente ridefinirsi (modificando la storia) e proporsi tramite equivalenze che arricchiscono e reinterpretano gli ipotesti (sia in rapporto ai diversi orizzonti culturali, storici e sociali, sia rispetto ai differenti mezzi espressivi di destinazione).

A partire dalle diverse maniere di presentazione del personaggio, in questo articolo si focalizzerà l'attenzione sul lavoro di riscrittura da *Totò il buono* a *Miracolo a Milano* come un caso di studio per cercare di analizzare le strategie d'adattamento delle qualità di personaggi bizzarri o anomali, la cui caratteristica più evidente è mostrarsi tramite un distanziamento culturale marcato (per contenuti valoriali, strategie narrative adottate o indicazioni del narratore stesso) rispetto l'universo del lettore/spettatore (Jouve 1992: 68). Come ripreso recentemente da Jens Eder (2010), nella relazione dell'opera con il destinatario la figura del personaggio innesca in primo luogo processi valutativi ed emotivi per i quali ci avviciniamo o allontaniamo da un determinato sistema di relazioni che quel soggetto particolare costruisce o si trova a gestire all'interno della storia. Le posizioni e le intenzioni che riconosciamo o che tentiamo di riconoscere e valutare in un personaggio si legano in tal modo maggiormente ad una sfera cognitiva che imitativa², così che di fronte all'arbitrarietà emergente da un personaggio bizzarro le strategie di ricezione (nonché di produzione) selezionano, oltre alle convenzioni comunicative del medium di riferimento, modelli extratestuali locali (nel tempo e nello spazio) per riformularli, metterli in discussione o proporli tramite un percorso riflessivo.

La focalizzazione del presente studio privilegerà dunque un'analisi intorno ai modelli culturali legati alla bontà, tema base associato a Totò nel romanzo (ma qui in forma contraddittoria ed instabile) e nel film; e al tempo stesso elemento che la ricezione filmica chiarisce, semplifica, e soprattutto sposta. Si tenterà di mostrare come nel romanzo ci si trovi di fronte ad una bontà i cui contenuti saranno in definitiva delegati al mondo della natura, mentre il film, pur non negando questa proposta, arricchisca il testo suggerendo un secondo livello di bontà, questa volta culturalmente fondato, ossia quella che potremmo definire una bontà sociale. L'operazione di trasposizione appare in tal modo fortemente orientata secondo una rilettura ed interpretazione tendenti a riorganizzare la tematica fondante il testo

² Cfr. Testa 2009: 4, Fumagalli 2004: 109-112.

di partenza (ed il personaggio che n'è interprete) secondo diverse intenzioni narrative in relazione al momento di produzione e ricezione. La naturalità eccentrica di Totò è rimessa entro configurazioni discorsive che richiamano universi culturali vicini (fin dalla modifica dei titoli) e fondata sulla relazione sociale anziché uomo-natura. In tal modo da un lato si ricostruisce una coerenza non sempre presente nel romanzo (esplicitando anche le contraddizioni dell'ipotesto), dall'altro si avanza una proposta di senso ch'è ascrivibile all'interno del più ampio fenomeno della cultura neorealista nella quale il testo d'arrivo s'inscrive (o meglio nella quale esso era inizialmente atteso e recepito, non senza polemiche)³.

Essere buoni, essere bizzarri

Totò il buono e *Miracolo a Milano* mostrano una medesima concezione del personaggio bizzarro nella prospettiva di una marginalità positiva che riflette una dimensione di bontà non accessibile per gli altri attori della storia. Nella formulazione del proprio personaggio, oggetto del discorso di Zavattini è una messa in crisi del «prototipo dell'uomo adulto e integrato e insieme [del] personaggio che ne dovrebbe essere specchio» (Cirillo 2000: 50). Di qui anche la particolare presenza di un narratore in costante dialogo con i destinatari del romanzo. Questi vengono solitamente inquadrati in maniera negativa (come nell'episodio dell'orfanotrofio⁴), sottolineandone la distanza dall'eroe del testo, ma anche dal narratore stesso che vuole mostrarsi «tale e quale i propri personaggi: leggero ed etereo come lo sono loro» (De Santi 2002: 160).

Lo spazio di marginalità nel quale si situa Totò è in tal senso legato ad una proposta di tipo identitario operata da Zavattini e De Sica, configurando in entrambi i testi un'alterazione del sé delle figure del racconto come condizione dalla quale muoversi per mostrare una estraneità che però non supera l'eccentrico, non figurando dunque una alterità assoluta rispetto ai destinatari. La figura di Totò (e, nel

³ Per quanto riguarda le reazioni al film e le numerose polemiche in relazione alle aspettative di ricezione cfr. De Santi – De Sica 1999: 47-48 e Cassarini 2000: 155-208.

⁴ «Al sapere il nostro Totò in un orfanotrofio chi sa quanta pena avrete provato, ma, confessatelo, per poco tempo; dopo siete tornati ai fatti vostri. E Totò ne ha approfittato per crescere come gli altri, per diventare grande senza il fastidio della vostra troppo comoda pietà» (Zavattini 2001: 221).

film, degli altri abitanti della *bidonville*) si offre piuttosto quale emergenza di un processo di tipo regressivo, particolarmente rispetto alla completezza dell'individuo, sviluppando un orizzonte cognitivo per il quale il lettore e lo spettatore sono chiamati a riconoscere un modello che privilegia il mondo dell'infanzia, così come da quel mondo deriva il nome del personaggio:

Da quel momento la signora Lolotta ebbe un figlio. Lo chiamò Totò. Non avrebbe potuto chiamarlo Antonio o Carlo, ma un nome del genere di Totò in ogni caso, poiché la cara donna si esprime da quell'istante solo con dei tutù e dei bibì. (Zavattini 2001: 217)

In questa regressione all'infanzia si ritrovano alcuni dei caratteri che la riflessione antropologica ha più ampiamente associato alle diverse manifestazioni di personaggi marginali. Interessa in questa sede sottolineare come queste figure vengano solitamente definite tramite una *mancanza* in rapporto ad un fattore che la cultura di riferimento ritiene utile, positivo, in particolare in relazione al regime di sviluppo dell'individuo, ossia a quella che si suppone sia una normale partecipazione alle regole della vita sociale. In tal senso, ad esempio, l'eroe fiabesco è chiamato ad una prova (quella supplementare) durante la quale la società stessa misura il superamento della mancanza iniziale, ossia l'acquisizione di un qualcosa di *necessario* per integrarsi in maniera stabile al gruppo sociale adulto.

Nel caso di *Totò il buono* e *Miracolo a Milano*, il modello di mancanza espresso dal recupero di forme infantili estrae il nostro eroe da un "corretto" percorso di crescita e dai legami con il mondo finzionale a lui vicino, articolando nel frattempo una dimensione *inachevée* che offre al lettore una prospettiva d'osservazione e di relazione con i diversi ambienti culturali che vengono raffigurati nel testo. Muovendosi a partire da questo ambito, la figura dell'eroe bizzarro sviluppa un duplice movimento: da un lato essa si muove su quelli che sono i limiti del sociale (alcuni dati e comportamenti strani possono essere accettati, altri decisamente respinti), dall'altro è portatrice di uno sguardo straniante e riflessivo sui valori e le strutture sociali, dunque possibile fonte di modelli alternativi (Turner 1972 e 1986, Douglas 1975).

Tale mancato accesso ad una dimensione adulta socialmente definita trova anzitutto una espressione relazionale, traducendosi nei

termini di una ingenuità aperta e disponibile all'esterno, di una carenza del processo di significazione (le parole sono le cose) e della preponderanza della forma del desiderio nelle motivazioni dell'azione. Elementi, questi, che invece di configurare un possibile danneggiamento per il personaggio diventano strutture base per poter costruire (e comprendere) il diverso sistema di relazioni a cui fa riferimento la bontà.

Un esempio ne è l'episodio del furto della valigia, il quale si struttura per richieste apparentemente stranianti. Totò, intento ad applaudire il pubblico ben vestito che sta uscendo dal teatro alla Scala, ha appoggiato in terra una valigetta contenente gli unici averi che possiede. Alfredo (personaggio mediatore che condurrà Totò nel mondo della *bidonville*) la prende. Ne segue un breve inseguimento timido, durante il quale il derubato è indeciso se rincorrere o meno il ladro, finché convintosi non lo raggiunge in un vicolo.

TOTÒ: *Scusi!* (indica la borsa) *L'è la mia...*

ALFREDO: (stupito) *L'è la sua?...*

TOTÒ: *Sì...*

Alfredo depone a terra la valigetta e si inoltra nella stradina, improvvisamente si ferma appoggiandosi ad un'inferriata. Totò raccoglie la borsa e lo segue. [...] Alfredo, di spalle, in P.P., sembra piangere. Totò gli mette una mano sulla spalla come per consolarlo, ma l'uomo si scuote togliendosi di dosso la mano. [...]

TOTÒ: *C'è dentro quasi niente...* (alza la valigia) *qui...* [...]

ALFREDO: *Ma a me' che'l me pias è la valis...* [...]

Dettaglio della valigia aperta. [...] Il ladro sorride felice per il regalo inaspettato.

ALFREDO: *Grazie!...* [...]

TOTÒ: *Prego...*

(De Santi – De Sica 1999: 90)

Solo comprendendo il particolare desiderio di Alfredo, estraneo alla dimensione del valore e totalmente organizzato su quella del piacere⁵, si passa dal furto al regalo, dalla città alla *bidonville*, da rapporti socialmente strutturati alla costruzione di un universo utopico e bizzarro. Ma se lo sfondo della marginalità è elemento che

⁵ La regressione del personaggio adulto verso una visione infantile ha ovviamente larghe connessioni con il comico (D'Angeli – Paduano 1999: 9), particolarmente evidenti nel meccanismo di «non riconoscimento di uno spazio che richiede comportamenti interpretativi» (Celati 1976: 27) come, nei testi zavattiniani, nel confronto del personaggio con il mondo urbanizzato.

sia romanzo sia film inseriscono nell'organizzazione del proprio testo, resta però da vedere quali articolazioni essa assuma nelle due opere.

Riconoscere la bontà

La presentazione del personaggio di Totò nel romanzo avviene attraverso una delimitazione spaziale. La bontà è anzitutto data da una separazione d'ambienti (non soltanto fisici, ma semantici) rispetto all'universo dei destinatari, che il narratore sottolinea in diverse forme. In primo luogo lo spazio della bontà è presentato come lo spazio di Lolotta, la signora che si prenderà cura di Totò bambino. Pur se la sua presenza nel romanzo appare limitata rispetto all'adattamento filmico, è tramite essa ed il suo mondo chiuso che il narratore introduce le forme della bontà⁶.

Il luogo della nascita meravigliosa di Totò è dunque altamente delimitato. Il testo lo descrive come situato in «un quartiere solitario» nel quale troviamo l'orto magico «chiuso in fondo da un muricciolo e ai lati dalle pareti deserte di due case» (Zavattini 2001: 216). Accanto ad esso, la presenza di canali e di una siepe a limitare l'orizzonte, nonché un «cancello che dava sui campi» (*ibid.*). Il narratore poco oltre ricorda: prima del funerale della signora Lolotta, il ragazzo «non era mai, veramente mai, andato al di là della sua strada corta e scura, [e] credeva che allo svolto finisse il mondo» (*ibid.*: 219). La chiusura di questo giardino è accompagnata da una descrizione abbondante in cui a prevalere sono riferimenti cromatici e luminosi:

Non si trattava di un orto comune, aveva ragione la signora Lolotta; infatti il sole calava precisamente dietro quest'orto. Ciò la riempiva di orgoglio; era meraviglioso che il sole calasse proprio lì, lo si poteva quasi toccare con una mano, bel rosso, o violetto quando dai canali gli andava incontro un velo di nebbia.

[...]

Ma fu un attimo, perché ogni paura poteva resistere poco, già il sole si avvicinava al tetto della casa e i colori uscivano dall'ombra,

⁶ La stessa parola tematica è associata per la prima volta nel romanzo alla figura della signora: Lolotta è «veramente buona», scrive il narratore, poiché mangia poco, «come un canarino». Alla bontà si legano dunque un insieme di elementi legati alla natura e alla frugalità: «Vestiva di marrone con un collarino grigio, i giorni di festa cambiava il collarino» (Zavattini 2001: 215).

il grigio dei muri, il rosso chiaro del cancello che dava nei campi, il verde variato delle erbe, un blu. Le piacevano tanto i colori da desiderare di essere trasformata in un rosa antico. (*Ibid.*: 216)

Accanto a questa descrizione, dove la paura è lo spavento per l'inatteso vagito del bambino fra i cavoli⁷, il primo capitolo presenta un secondo spazio, in netta opposizione, quello della città. In quest'ultima «le vie brulicavano di gente, veicoli d'ogni specie, sibili, bagliori [...] Bamba era infatti una città di migliaia e migliaia di abitanti in gran parte ricchissimi tanto che portavano l'abito da sera anche di giorno» (*ibid.*: 219). Totò sta seguendo il carro funebre che porta Lolotta, stupito e meravigliato dal nuovo mondo, finché «un'automobile passò a un pelo dal nostro bambino avvolgendolo in un turbine di polvere, diradato il quale Totò non riuscì più a rintracciare l'ombra del carro» (*ibid.*: 220).

Il contesto spaziale instaura dunque delle opposizioni alle quali sono associati i valori in gioco nel romanzo. Nel primo caso siamo in presenza di uno spazio vuoto al centro del quale vi è l'esperienza e l'espressione di un mondo naturale (l'orto), seppur di una natura particolare e fantastica dove può nascere un bambino sotto un cavolo. A questa si accosta la bontà (nei termini di serenità, disponibilità al nuovo, gentilezza gratuita⁸) data dalla luce (il sole), che diviene gioia in presenza dei colori. È spazio originario ed estraneo dunque, in rapporto con forze al di là dell'umano. Per contro lo spazio cittadino è descritto secondo un'organizzazione tutta umana (i cui valori sono quelli dello spazio del destinatario, della cultura a lui vicina) dominata dalla confusione (bagliori, traffico, rumori) ancorché inizialmente non negativa, ma solo spettacolare, fino al punto in cui si giunge ad una perdita di percezione (il bambino avvolto in una nuvola di polvere).

Un'ulteriore coppia di elementi, povertà e ricchezza, parrebbe infine prioritaria nella caratterizzazione dello spazio cognitivo del personaggio. È questa probabilmente la coppia problematica del

⁷ La paura nel romanzo è una qualità in opposizione alla bontà. Difatti, oltre al riferimento alla signora Lolotta, il narratore ricorderà come Totò non abbia paura perché buono. Di contro, di questa qualità sarà costantemente affetto il personaggio negativo, Mobic.

⁸ Questa è evidente per il lettore a partire da brevi indicazioni come l'abitudine di spedire ai vicini lettere anonime di elogio (del destinatario) in occasione delle festività di natale, o la condivisione con il vicinato dell'esperienza del tramonto sull'orto.

romanzo, e che il romanzo stesso smentisce ambigualmente. Paradossalmente difatti, in un testo tutto giocato sulla diversità sociale, dove la povertà già allude ad un modo di vita alternativo (ad es. «i poveri non hanno mai mal di testa» (*ibid.*: 248)), non è affatto questa ad assicurare la bontà. Così, se nell'ultima parte del romanzo, nella quale di Totò governatore si dice che «si era proprio messo su una brutta strada» (*ibid.*: 274), la mancanza di bontà e l'indifferenza del personaggio sembrano coerenti con il nuovo ruolo e il diverso spazio che occupa, il suo comportamento pare contraddittorio qualora, nella parte centrale del testo, quando ancora ci troviamo nel campo di baracche, Totò, ancorché povero, mostra di poter essere malvagio, al punto di chiedere, tramite i poteri magici, che «tutti siano cattivi» (*ibid.*: 263) e «la fine del mondo» (*ibid.*). Da questo punto di vista il ruolo di commentatore del narratore non chiarisce come l'eroe possa spostarsi dalla bontà verso diversi orizzonti, rimarcando invece come povertà e ricchezza non siano legate direttamente alle qualità buone:

Anche i poveri possono essere cattivi fino a questo punto? Certo, anche i poveri. Una volta per sempre vi dico 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. (*Ibid.*: 240)

Se effettivamente bontà e cattiveria non corrispondono alla divisione sociale della città, la loro articolazione viene data attraverso il prolungarsi, lungo tutto il romanzo, della coppia di figure precedentemente descritte, ossia dalla presenza o assenza di luce (e il tipo di cromatismo assunto), dove la prima segna costantemente uno stato di positività e felicità, nonché bellezza. Ritroviamo difatti descrizioni figurative relative alla luce, oltre che durante la nascita dell'eroe, nei capitoli II e III in relazione alla rappresentazione dell'accampamento (le lamiere della baracche sono belle perché brillano al sole); nel capitolo V quando i baracchesi volano sulla città fra «serpentelli di fumo bianco, criniere di luci d'argento, foglie d'oro» (*ibid.*: 257); nel VI dove c'è una nuova, breve, apparizione di Lolotta in «una lunga scia di colori» (*ibid.*: 261); nell'VIII dove il sorgere del sole fornisce a Totò l'idea per porre fine alla battaglia. Il contatto diretto con questa forza della natura illumina, letteralmente, il mondo della bontà dei baracchesi; di contro il grigio, il fumo, la notte, sono presenze negative, così come l'impossibilità di vedere all'interno del polverone sollevato dall'automobile. Gli elementi notturni, ancorché

non immediatamente disforici, comportano ogni volta una incapacità di vedere, o l'impossibilità di saper distinguere il buono dal non buono. Essi sono il punto di un naufragio della coscienza, come espresso nel IV capitolo, mentre si svolge una vera e propria battaglia tra luce e buio: «su quell'isola luminosa [i baracchesi] si sentivano certi del domani mentre i compagni intorno stavano naufragando nel grigio» (*ibid.*: 235).

Il percorso figurativo all'interno del romanzo compone il modello d'alterità del personaggio, trasformando la negatività della città in una più ampia riflessione sulla capacità di saper vedere all'interno della società. La «funzione argomentativa» (Lancioni 2009: 41) mostrata dall'isotopia sottolinea il riferimento extrasociale della bontà, trovandosi questa solo in quella capacità di tenersi vicini alla meraviglia e allo stupore della natura, ovvero di essere "toccati" dalla luce. Ci troviamo di fronte ad una contrapposizione tra valori sociali e valori naturali, i primi presentati come inglobanti ed espandibili su chi si trovi in contatto con lo spazio urbano (il mondo culturale sembra avere le capacità di sovrapporsi, ed oscurare, lo spazio d'alterità), mentre i secondi aderenti ad una marginalità fragile, ma originaria. In tale senso nel finale ci sarà bisogno di un vero e proprio risveglio dell'eroe, la sua finta morte causata dalla classica trave sulla testa solo dopo la quale Totò «aveva riaperto gli occhi» (Zavattini 2001: 272). La fuga finale dell'eroe sarà qui solitaria, una presa di coscienza del proprio percorso, dei regimi di visibilità e invisibilità valoriale che la società pone o impone a chi la abita⁹.

Antropologie d'*angelismo*

Tutta la terza parte del romanzo cade nel passaggio filmico. La semplificazione vede la soppressione del percorso più ambiguo del personaggio di Totò: la conquista del potere (più o meno volontaria), la sua gestione umbratile e svogliata, i sentimenti di rabbia e vendetta. I contatti con il mondo urbanizzato sono lievi e sporadici, ed in questi il personaggio mantiene quell'attitudine ingenua e sorridente di figura eccentrica. In maniera coerente, anche l'isotopia della luce perde di peso. Se essa è ancora presente, è al tempo stesso esperienza collettiva

⁹ Percorso, detto pur qui velocemente, che trova una corrispondenza significativa con il travagliato risveglio morale che lo stesso Zavattini si trovò a compiere all'inizio degli anni quaranta riflettendo sul proprio ruolo di intellettuale di fronte al fascismo (cfr. Cirillo 2006: 219, Falaschi 2000: 121-129).

e spettacolare (come la scena del cinema-tramonto) piuttosto che esistenziale. Nella stessa maniera il buio non si presta a una visione negativa, ancorché saranno ancora i momenti notturni i punti di crisi della storia: il tradimento di Rappi dopo la grande festa per l'inaugurazione dell'accampamento; il furto dell'oggetto magico, la colomba, con la conseguente presa dell'accampamento da parte degli uomini di Mobbi. In entrambi i casi però, l'esperienza notturna è accompagnata anche da felicità: nel primo momento quella propria della festa (e dei fuochi luminosi che vi appaiono), nel secondo con la scena tra la coppia di innamorati Edvige e Totò, con quest'ultimo che in piena notte farà appunto spuntare la luce, il sole.

Se l'adattamento filmico comporta anzitutto una revisione della storia, una sua concentrazione ed in definitiva la scelta di marcare gli episodi dell'infanzia e della vita nella baraccopoli rispetto alla precedente moltiplicazione di azioni e avvenimenti, questa permette altresì al narratore di focalizzare l'attenzione non più solamente su un personaggio principale, ma su una serie di figure che, pur secondarie, sono a lui vicine per atteggiamenti, cognizione, emotività.

In *Miracolo a Milano*, la collettività della vita nella baraccopoli diviene il vero luogo dell'analisi del film. Più forte vi appare la rappresentazione della dimensione sociale atipica presente nell'accampamento, mentre nel romanzo lo stesso si fa vedere in definitiva come un luogo che, pur nella sua diversità e emarginazione, riflette un modello sociale che non si distanzia da quello cittadino. Si tratta allora di una scelta che tende a valorizzare il dato di un'utopia collettiva la quale, prima ancora che nella scena finale (la fuga verso il regno del *buongiorno* questa volta vissuta da tutti i baracchesi), è messa in scena e mostrata all'interno della vita quotidiana e comunitaria, per quanto insolita. Ma questa costruzione utopica, come ha scritto De Santi, «prevede in ogni caso personaggi eccezionali»:

In essi De Sica dipinge in figure di emarginazione tuttavia non miserabile e sempre serena, la lestezza aurorale delle creature che stanno quasi al di fuori della vita. I bambini i vecchi; i poveri di spirito e quelli privi di potere, incontaminati e puri; gli esclusi [...] le nature particolari sfavorite dalla vita e anche per questo vicine ad una fonte di verità (De Santi 2003: 74).

La fonte di verità è vicina alla terra, essa emerge dal basso¹⁰. Ci troviamo apparentemente di nuovo di fronte ad un ideale di bontà legato al naturale, ossia ad una diversità di visione segnata da una separazione fra mondo urbanizzato e mondo delle baracche. Sarà difatti solo quest'ultimo a mostrarsi (ed essere) semplice, ingenuo, in contatto col suolo¹¹. Tale ipotesi troverebbe conferma anche dalla manifestazione di un tale atteggiamento il quale si configura, oltretutto dalla particolare scelta dei personaggi che si trovano aggregati nel mondo delle baracche, dalla loro corporeità. La distanza dal sapere comune è così anzitutto una distanza di pose, movimenti, atteggiamenti: i baracchesi saltellano, oscillano, camminano in un disequilibrio che definisce un stato di leggerezza (distacco, sospensione, instabilità) rispetto al mondo. Esempio in tal senso la prima scena nella quale lo spettatore si trova in contatto con il campo di baracche. Lo spazio appare da principio tetro, definito da nuvole basse e neve. In questo panorama raggi di sole giungono qua e là a bucare lo strato di nuvole. I baracchesi vi accorrono e "toccati" dal sole, in cerchio, saltellano ed emettono grida di gioia che «sembrano assumere il tono di alcuni lirici» (De Santi – De Sica 1999: 92).

Possiamo vedere in questo episodio una traduzione della funzione luminosa già del romanzo. Anche qui essa è fonte di felicità, movimento e allegria. Troviamo però già i segni del processo di rielaborazione operato da Zavattini e De Sica: la neve, il freddo, ed in definitiva il condizionamento temporale e sociale offrono difatti giustificazione a quel particolare, non più arbitrario, modo di rompere l'equilibrio saltellando da un piede all'altro. D'altronde la scena si completa spostandosi dallo sguardo dei baracchesi ad uno sguardo su di loro. Ad aumentare il contrasto con lo spirito della *bidonville* è difatti il passaggio di un treno che osserva gli uomini radunatisi sul

¹⁰ È questa una caratteristica tipica del lavoro culturale dei personaggi marginali per i quali stare in basso «indica non solo ciò che è strutturalmente inferiore; ma anche la base comune di tutta la vita sociale» (Turner 1972: 198).

¹¹ L'opposizione ingenuità (valorizzata positivamente) del mondo dei baracchesi e manipolazione della parola (l'ipocrisia della mancata corrispondenza tra pensiero ed espressione) è sottolineata nel film dai due incontri con Mobbi (una prima volta nel campo, una seconda negli uffici del magnate) durante i quali l'enunciazione spinge lo spettatore a confrontarsi anzitutto con il punto di vista dei poveri. In entrambi i casi, difatti, spettatori reali e personaggi fittizi credono in un primo tempo alle parole del miliardario, per poi essere costretti a riformulare la precedente valutazione positiva, smentita dagli avvenimenti che seguono.

bordo della linea ferroviaria. Con poche inquadrature il narratore sposta il punto di vista sul piano rialzato del treno, avvicinandosi prima ai finestrini e successivamente mostrando gli uomini del campo attraverso l'orizzonte visivo dei passeggeri. La soggettiva proposta è quella del senso comune: la fissazione di un atteggiamento e visione culturalmente diffuso nei confronti dei poveri delle baracche inchiodati (ed appunto per un momento stranamente immobili) dagli sguardi della classe media¹².

Ma le infrazioni del corpo dei personaggi e le andature ondegianti (De Santi 2003: 78) non si limitano alla sola scena citata, riproducendosi per tutto il film: dal primo episodio dell'incontro di Totò con Alfredo davanti al teatro alla Scala, alla lotteria organizzata nel campo per festeggiarne l'inaugurazione, alla rappresentanza di poveri seduta nell'ufficio del magnate Mobbi mentre questi organizza l'invasione del campo. Non è più dunque il contatto diretto con la luce o con il solo «sopravvento di una verità naturale» (*ibid.*) a far emergere la speranza e quello stato di disequilibrio gioioso, bensì una più profonda e partecipata identità nella quale si riconoscono la maggior parte dei baracchesi¹³.

Per comprendere la differente scelta operata nella traduzione filmica, conviene allora tornare all'iniziale presentazione del personaggio principale. Qui notiamo che l'andamento della storia segue in maniera piuttosto lineare gli episodi del romanzo, ma con qualche variazione di rilievo che incide profondamente sulla ricezione. Due elementi di questa rielaborazione appaiono più interessanti: l'apertura del testo filmico ed il ruolo della signora Lolotta.

Cominciando da quest'ultimo si nota come il personaggio della madre di Totò acquisti molto più spazio all'interno dell'intero testo. È lei del resto a rubare per ben due volte l'oggetto magico da imprecisati angeli e consegnarlo al figlio per permettergli di compiere miracoli. Se dunque nel romanzo avevamo a che fare con una concessione di poteri magici direttamente legata alla bontà di Totò, il film alleggerisce questo aspetto in linea con una più ampia condivisione della qualità

¹² Punto di vista, questo, che si ritrova in uno dei possibili titoli, poi scartati, pensati per il film, *I poveri disturbano*.

¹³ Fra questi difatti bisogna quantomeno escludere Rappi, l'eroe negativo della storia, e forse la signora Marta. Questa esclusione ha qualcosa in comune: entrambi i personaggi sono legati dal desiderio di una scalata sociale, ossia dalla ricerca di un cambiamento di status rispetto alla loro emarginazione.

della bontà con il resto dell'accampamento. Ma è nell'episodio del latte che emerge con maggior chiarezza il ruolo cognitivo svolto da Lolotta. Ricordiamolo brevemente: Totò, affascinato dalle bolle di latte nel pentolino che si sta scaldando, evita di spegnere la fiamma, finché il liquido non si riversa sul pavimento. L'episodio è assai marcato sia nel romanzo che nel film. Nel primo, in particolare, il lettore coglie nella scena il legame tra lo spirito di Totò e Lolotta («due corpi e un'anima sola» li definisce il narratore), dunque anche una condivisione della bontà precedentemente attribuita alla signora.

Nel film differentemente l'episodio è legato a quanto potrebbe definirsi l'asse tematico dell'intero testo, evidenziato anche dal fatto che proprio in corrispondenza della scena si hanno le prime battute scambiate fra i personaggi. Difatti, una volta che il latte è tracimato a terra Lolotta prima rassicura Totò abbracciandolo e successivamente, recuperata una scatola, ne estrae alcuni oggetti che depone, ridendo, sul pavimento:

Dettaglio del latte versato sul pavimento. In trono al rivolo gli oggetti sono stati disposti in modo da rendere l'idea di un fiume costeggiato da alberi. [...] La Mamma, felice, si solleva le gonne per poter più agilmente saltare da una sponda all'altra del fiume immaginario.

MAMMA: *Come è grande la terra!*

[...] P.P. di Totò. Sembra quasi meravigliato.

[...] La Mamma torna dalla parte di Totò e lo invita a saltare il fiume con lei. Insieme saltano più volte (De Santi – De Sica 1999: 82).

Se il romanzo colloca lo spazio positivo oltre la frontiera culturale, il film rielabora il tema proponendo dalle fasi iniziali l'attraversamento del confine. La terra è grande e si può saltare da una parte all'altra trattenendo le qualità positive. La signora Lolotta, conservando la funzione di circoscrivere lo spazio valoriale di riferimento, ne sposta così l'asse all'interno del mondo umano, in tutta la sua estensione.

Tale variazione delle possibilità operative della marginalità è accompagnata dalla presa in carico del narratore di un diverso punto di vista dal quale proporre la propria storia. Ciò avviene in primo luogo tramite l'assunzione nel testo filmico di un quadro di Bruegel il Vecchio, *I proverbi fiammingi*, sul quale scorrono i generici, per rielaborarsi in maniera più ampia (rispetto ai destinatari) nella prima

immagine girata dove, sullo sfondo un piccolo canale, si trova un'altra sovraimpressione: la scritta (in corsivo) *C'era una volta*. Se è immediato cogliere in questo secondo suggerimento del narratore l'apertura di un universo finzionale fiabesco, l'ipotesi che si vuole avanzare è che la soglia testuale richiami più ampiamente l'attenzione, a livelli diversi, verso un immaginario che non sia solo quello della fiaba, come struttura di racconto, bensì quello dell'universo popolare, di una sua antropologia specifica, nonché della sua estetica di rappresentazione. I due elementi, in tal senso, raddoppiano un medesimo significato ed ineriscono alla focalizzazione della messa su film, nell'accezione usata da Gaudreault (2006: 127-135), inscrivendo fin dalle soglie del testo un percorso di lettura specifico.

A partire dall'assunzione nell'analisi dei *Proverbi fiamminghi*, De Gaetano (1999: 29-32) ha in quest'ottica riportato l'attenzione su come il sistema d'immagini di *Miracolo a Milano* richiami la tradizione del grottesco all'interno della quale la «bontà eccessiva» del protagonista, l'alterazione posturale dei baracchesi, nonché la realizzazione dei contenuti valoriali trovano una propria coerenza. Lo spazio eccentrico della marginalità, soprattutto nelle descrizioni dell'accampamento, si compone nel film secondo le linee di quell'ambiguità connaturata al realismo popolare di cui Bachtin (1979) ha dato un'ampia e approfondita descrizione. La bontà dei margini, e dei personaggi marginali che percorrono lo schermo, si manifesta così tramite gli universi culturali della festa, dello spazio comunitario, dell'incompletezza dell'individuo (ossia della sua apertura all'esterno), e appunto dei miracoli, del prodigio come unica maniera per modificare radicalmente la propria situazione (Richter 1995: 17-18). La fantasia emergente dal film non è più solo il luogo del fantastico, ma atto di una più concreta mente locale, ossia formulazione di un rapporto organico dei personaggi con i propri spazi culturali. È nella definizione di questo rapporto che De Santi ha letto la forma attraverso cui il «film s'illumina» come «angelismo», intendendo:

Un'invasione di fantasia proveniente dal cielo [...], fantasia che ha modo di determinarsi giacché esistono i barboni con il loro universo e poiché anche esiste Totò il buono, portato a inventare l'impensabile (De Santi 2003: 74).

Nella riformulazione dello spazio culturale di riferimento del personaggio il film mostra dunque una più ampia concezione

dell'alterità. La bontà è qui quella di un'emarginazione non alienata, perché partecipe di un universo antropologico condiviso che può realizzare se stesso non in opposizione ma in alternativa alla cultura dominante¹⁴. Al tempo stesso però, già nella scelta di spostare l'ambientazione in un contesto vicino, Milano, ma anche nell'oggettività delle riprese della città (come durante il funerale), il narratore indica un secondo elemento appartenente alla rappresentazione grottesca, ossia come essa sia in definitiva «*la traduction sur le plan imaginaire [...] d'une impossibilité logique ou pratique dans le réel*» (Astruc 2010 : 62).

Il doppio livello dell'immagine grottesca presente nel film riporta l'attenzione su come l'operazione di riscrittura del personaggio eccentrico sviluppi un'interpretazione della problematica del romanzo, ossia del risveglio morale, della capacità di saper vedere e vivere secondo un regime di bontà, entro un clima culturale in cui la scoperta del popolo e quella del paese reale (Falaschi 2007: 176), da parte di Zavattini, si muove in accordo ad una diversa valorizzazione del mondo popolare già fortemente presente nel cinema, nella letteratura e nella cultura neorealista. Il passaggio dalla presa di coscienza del personaggio nel romanzo, che è anche rifiuto del mondo urbanizzato e allontanamento da esso, alla realizzazione di uno spazio sociale utopico, e che per la sua irrealizzabilità comporterà una nuova fuga, si accompagna ad una diversa rappresentazione del binomio reale e fantastico, mostrando il superamento della dicotomia tramite una narrazione che insiste sul «rapporto fra umorismo-ironia-grottesco all'esterno, con un profondo senso interiore delle difficoltà e delle durezze» (Gambetti 2009: 138). L'alterità del personaggio e l'abbassamento dell'ottica al punto vi vista delle baracche permettono così uno spostamento nell'ordine della rappresentazione, circoscrivendo uno spazio d'emarginazione quale luogo di un insolito quotidiano, e non più di un'astrazione dal quotidiano, attraverso il quale affermare un proprio «abito morale» dove sia al contempo presente «la forza poetica dell'immaginazione fantastica nella rappresentazione del reale e [...] l'urgenza persuasiva della realtà nell'immaginazione fantastica» (Zavattini 2002: 738).

¹⁴ Cfr. Ercole 1999: 121.

Bibliografia

- Ajello, Epifanio, "Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni", *Studi novecenteschi*, XXXVIII, 81 (2011): 185-198.
- Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Éditions Classique Garnier, 2010.
- Bachtin, Michail, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura sredneveskov'ja i Renessansa*, Moskva 1965, trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
- Cassarini, Maria Carla, *Miracolo a Milano di Vittorio De Sica. Storia e preistoria di un film*, Genova, Le Mani – Microart's Edizioni, 2000.
- Celati, Gianni, "Il corpo comico nello spazio", *Il verri*, 3 (novembre 1976): 22-32.
- Cirillo, Silvana (ed.), *Le verità di Zavattini*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Cirillo, Silvana, *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini: umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 2006.
- D'Angeli, Concetta – Paduano, Guido, *Il comico*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- De Gaetano, Roberto, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 1999.
- De Santi, Gualtiero, *Ritratto di Zavattini scrittore*, Reggio Emilia, Aliberti, 2002.
- De Santi, Gualtiero, *Vittorio De Sica*, Milano, Il Castoro, 2003.
- De Santi, Gualtiero – De Sica, Manuel (eds.), *Miracolo a Milano di Vittorio De Sica. Testimonianze, sopralluoghi, interventi*, Roma, Editoriale Phanteon, 1999.
- Douglas, Mary, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, New York, Praeger, 1966, trad. it. *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino, 1975.
- Eder, Jens, "Understanding character", *Projections*, 4.1 (Summer 2010): 16-40
- Ercole, Pierluigi, "Il miracolo della 'leggera'. Fantastico e popolare in *Miracolo a Milano*", «*Diviso in due*». *Cesare Zavattini: cinema e cultura*

- popolare*, Ed. Pierluigi Ercole, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1999: 120-134.
- Falaschi, Giovanni, "Za e Bompiani: crisi e speranza negli anni di guerra", *La verità di Zavattini*, Ed. Silvana Cirillo, Roma, Bulzoni, 2000: 121-129.
- Falaschi, Giovanni, "Alla scoperta dell'Italia e degli italiani: Zavattini e altri autori (1944-1963)", *Cuadernos de Filología Italiana*, 14 (2007): 173-185.
- Fumagalli, Armando, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Il Castoro, 2004.
- Gambetti, Giacomo, *Zavattini mago e tecnico*, Roma, Gremese, 2009.
- Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1989, trad. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2006.
- Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Lancioni, Tarcisio, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori education, 2009.
- Richter, Dieter, *La luce azzurra. Saggi sulla fiaba*, Milano, Mondadori, 1995.
- Testa, Enrico, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Pub. Co., 1969, trad. it. *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 1972.
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Art Journal Publications, 1982, trad. it. *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Zavattini, Cesare, *Opere 1931-1986*, Ed. Silvana Cirillo, Milano, Bompiani, 2001.
- Zavattini, Cesare, *Opere. Cinema*, Eds. Valentina Fortichiari e Mino Argentieri, Milano, Bompiani, 2002.

Filmografia

Miracolo a Milano, Dir. Vittorio De Sica, Italia, 1951

L'autore

Matteo Martelli

Matteo Martelli è assegnista di ricerca in Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo". Nei suoi lavori si è occupato principalmente dei rapporti tra testi e storia della cultura contemporanea, della rappresentazione del personaggio letterario e dell'universo del racconto popolare. È autore, tra l'altro, de *Il libro dello sciocco. Le storie di Giufà nella tradizione popolare* (Metauro, 2011), *Attraversamenti. Giuseppe Bartolucci nello spazio del teatro* (Metauro, 2009) e *La storia fuori dalla storia. Saggio su Italo Calvino* (Edimond, 2007). Ha recentemente curato, assieme ad A.T. Ossani e T. Mattioli, il volume di Anna Bonacci, *Novelle e racconti editi ed inediti* (Metauro, 2011).

Email: matteo.martelli@uniurb.it

L'articolo

Data invio: 31/08/2012

Data accettazione: 28/11/2012

Data pubblicazione: 04/12/2012

Come citare questo articolo

Martelli, Matteo, "Gli spazi marginali di un personaggio bizzarro: l'adattamento del romanzo *Totò il buono*", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>