

ANTONIA LA TORRE

“BASTEREBBE UN’ELLE, UN’EMME A SALVARMÌ”.  
LE SCELTE ONOMASTICHE DI CESARE ZAVATTINI  
DAL PRIMO SOGGETTO *DONIAMO A TUTTI UN CAVALLO A  
DONDOLO* AL FILM *MIRACOLO A MILANO*

“C’è forse bisogno di sapere il nome dell’uno o dell’altro per essere fratelli?” chiede il ricco e sedicente magnate ad un’indefinita folla di poveri, in una scena di *Miracolo a Milano*. La risposta a questa domanda è forse più complessa di quanto possa sembrare ed innesca una serie di interessanti problematiche circa il valore che proprio un nome può assumere. Comunemente, affermiamo che esso è il primo strumento di identificazione ed identità di una persona o di un luogo, è l’elemento, cioè, che permette di ottenere un preciso *status* sociale e giuridico. Ancora, possiamo osservare che nominare vuol dire garantire un significato a ciò che, altrimenti, resterebbe un segno vacuo. E di nuovo si può far riferimento alle parole di un personaggio di Cesare Zavattini, che al riguardo, così si esprime in *Io sono il diavolo*: “Talvolta un’immagine mi passa nella mente e io la inseguo invano cercandone il nome. [...]. L’immagine di un fico o di un tavolo, cose comuni. [...] Come si chiamano? Basterebbe un’*elle*, un’*emme* a salvarmi”.<sup>1</sup>

Un nome, dunque, salva dall’oblio.

Anche in un contesto letterario o, più in generale, artistico, l’antroponimo – e in alcuni casi anche il toponimo – racchiude sempre una storia e profetizza un destino. Alcune volte evoca un *modus vivendi*, allude a una visione del mondo. Altre, invece, si risolve in puro suono e si veste dei resti del senso comune. E sempre tradisce gli intenti di un’opera. “Il più delle volte – osserva, infatti, Enzo Caffarelli – un’onomastica realistica o all’opposto fantasiosa anticipa (o asseconda) le intenzioni stilistiche dell’autore”.<sup>2</sup> Ma cosa accade ai nomi di località e personaggi quando entrambe queste tendenze coabitano nei propositi

<sup>1</sup> C. ZAVATTINI, *Io sono il diavolo*, in *Opere: romanzi, diari, poesie* a c. di R. Barilli, Milano, Bompiani 1974, p. 207.

<sup>2</sup> E. CAFFARELLI, *Autore e nome: percorsi di ricerca*, «Rivista Italiana di Onomastica», III (1997), 1, p. 51.

dello scrittore? Cosa si verifica, cioè, quando il fine ultimo di un soggetto cinematografico, di un romanzo o di un film sia ricercare e ricreare il fantastico entro le pieghe della realtà e, al contempo, dipingere di verosimiglianza la fantasia? L'obiettivo del presente studio è dimostrarlo attraverso l'analisi delle scelte onomastiche operate da Zavattini nel complesso *work in progress*<sup>3</sup> che da una prima idea cinematografica del 1938 porta (passando anche per il romanzo *Totò il buono*) alla sceneggiatura definitiva del succitato *Miracolo a Milano* del 1951. Il primo dato che si evince da un vaglio dell'evoluzione diacronica delle diverse fonti è senza dubbio il continuo e quasi febbrile rimaneggiamento di antroponimi e toponimi, secondo criteri che si orientano in due principali direzioni. Da un lato, ritroviamo la necessità di costruire una atmosfera essenzialmente favolistica, connotata da una lucida semplicità, che si esprime mediante il ricorso a nomi e soprannomi che rimandano ad un lessico proprio del genere fiabesco. Dall'altro, invece, ritorna quell'endemica tendenza neorealista – sebbene di un neorealismo *à la manière zavattiniana* – che spinge a restituire *tout court* il dato oggettivo.

Tale attitudine al rigore mimetico diviene esigenza primaria nel passaggio dal codice narrativo a quello filmico, e si riflette anche nelle denominazioni. Si prendano ad immediata dimostrazione i nomi che di volta in volta assume la città in cui si svolge la vicenda. Si può notare come si inneschi, nelle varie redazioni, un processo che potremmo definire di graduale concretizzazione o, più precisamente, di *ancoraggio referenziale*. Nel primissimo soggetto, intitolato *Doniamo a tutti un cavallo a dondolo*, infatti, il luogo d'ambientazione non è mai citato e resta nella vaghezza anonima di un dato di inessenziale importanza. Così, e-  
gualmente non nominato, resta nel trattamento del 1940 pubblicato sulla rivista "Il Soggetto Cinematografico". E anche nel testo filmico, scritto qualche anno dopo con la collaborazione di Antonio de Curtis, non se ne fa cenno alcuno. Tuttavia, in tale redazione leggiamo che i personaggi

<sup>3</sup> L'iter evolutivo ha inizio nel 1938 con un breve soggetto titolato *Diamo a tutti un cavallo a dondolo* venduto a Vittorio De Sica per un possibile? ma non realizzato? progetto cinematografico. Prosegue, quindi, con la redazione di un trattamento del 1940 che, con il medesimo titolo ma con il finale modificato (perché sottoposto a censura dalla Direzione Generale della Cinematografia), è pubblicato sulla rivista «Il Soggetto Cinematografico». Parte del materiale confluisce, poi, nel testo filmico *Totò il buono* scritto a quattro mani con Antonio de Curtis e, quindi, nel romanzo omonimo del 1943. Nel 1950 tutte le versioni provvisorie sono recuperate e rielaborate in un adattamento depositato alla SIAE e, poi, nello scenario definitivo con la collaborazione di altri esperti cineasti. Il film *Miracolo a Milano*, che vede proprio la regia di De Sica, esce nel 1951.

abitano nel fantomatico stato di Aaa. I due autori ricorrono, così, ad un toponimo totalmente desemantizzato, scarnificato, ridotto al puro suono di una vocale che tre volte si ripete per sottolineare il clima irrealistico che avvolge la narrazione. Quando, poi, nel 1943, il materiale succitato confluisce in *Totò il buono*, la trama si dipana in un assetto più disteso. La metropoli che vede perpetrarsi lo scontro tra *baracchesi* e miliardari, allora, ottiene una fisionomia più definita ed è chiamata Bamba. Ancora un nome di fantasia, non c'è dubbio, ma che evoca, nella sua radice, quella dimensione *bambinesca* che rappresenta la chiave di lettura privilegiata del testo. Poiché, lo ribadisce anche Zavattini nell'ergo del libro, si tratta pur sempre di un "romanzo per ragazzi (che possono leggere anche i grandi)".<sup>4</sup>

E a suffragio di questo intento si può citare anche qualche veloce esempio di odonimia. Nessuna sorpresa, dunque, se i personaggi camminano lungo *Strada 7 per 8 uguale 56*,<sup>5</sup> oppure attraversino *Strada 9 per 9 uguale 81*.<sup>6</sup> E vale la pena menzionare anche la *Strada napoleone è morto a S. Elena il 5 maggio 1821*<sup>7</sup> presente nel precedente soggetto. Non bisogna, tuttavia, dimenticare che dietro l'abito della magia si celano comunque le spoglie della Storia. E così, la prospettiva si ribalta prima con il trattamento scritto e depositato alla SIAE nel 1950 e quindi con la realizzazione della pellicola nell'anno successivo. Nel testo, infatti, per la prima volta il cineasta preferisce la concretezza di un luogo geografico reale e ben identificabile, e cioè il capoluogo lombardo vessato dalle difficoltà del secondo dopo guerra. Nel film, quindi, tale necessità di concretezza e verisimiglianza si avverte già dal titolo. Certo, si parla comunque di *Miracolo*, di stupore, di fiaba che irrompe ad edulcorare la durezza del quotidiano, purché tutto avvenga a *Milano*. Ma anche nella più autentica delle *location*, l'autore è capace di ritagliarsi un cantuccio dove ancora imperano l'immaginazione e la leggerezza. Si tratta della fatiscante *bidonville* in cui dimora Totò, situata sul terreno detto *Proprietà Brambi*. La denominazione sembra fare eco proprio alla romanzesca Bamba e quindi vale a legittimare i bizzarri usi dei suoi abitanti. E si noti che in questa sorta di zona franca, di regno del possibile (e dell'impossibile), proprio la designazione odonomastica segue un principio esattamente contrario a quello appena illustrato per la toponoma-

<sup>4</sup> ZAVATTINI, «*Totò il buono*». Milano, Bompiani 2004, p. 1.

<sup>5</sup> Ivi, p. 15.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> C. ZAVATTINI - A. DE CURTIS, «*Totò il buono*». *Soggetto*, ivi, p. XIX.

stica. Si opera, cioè, un recupero dell'elemento favolistico del libro e uno slittamento dall'intelligibile all'inverosimile. Per questo, vediamo il protagonista intento a trasformare, nella segnaletica, 'Piazza Maggiore' in *Piazza 1 per 1 uguale ad uno*. Zavattini, dunque, non rinuncia a scrutare il mondo col suo occhio originale ed eterodosso, carico di disarmante e squisita purezza. Una purezza che risuona proprio nel nome del protagonista, l'unico che, dal suo primo apparire, resta pressoché immutato. Col suo suono semplice e musicale, esso si fa specchio, secondo le parole del de Curtis, di una "umanità fiabesca e vicina alla natura".<sup>8</sup> La decisione di appellare il giovane orfano Totò, del resto, nasce innanzitutto come un omaggio al succitato attore.<sup>9</sup>

L'antroponimo, infatti, compare per la prima volta nel già menzionato soggetto realizzato dai due artisti. Dalla lettura dell'incipit di questo testo, che contiene *in nuce* i temi fondamentali del racconto pubblicato e in parte anticipa lo sceno-testo definitivo, possiamo subito notare che la primissima domanda che i genitori putativi del piccolo orfano si rivolgono è "come lo chiameremo?".<sup>10</sup> Immediatamente, quindi, i due sentono la necessità di riconoscere il loro nuovo figlio mediante un appellativo. O meglio, tramite un *nomen omen*, poiché la seconda impellente preoccupazione è "cosa diventerà?",<sup>11</sup> come ad evidenziare che il suo futuro sarà racchiuso proprio in quelle due reiterate sillabe. E la risposta non può che essere, citando ancora dalle parole della madre, «sarà buono come i frutti e i fiori». <sup>12</sup> Questa sorta di rito, di battesimo pagano, quindi, serve ad imprimere quelle caratteristiche peculiari che caratterizzeranno il giovane nel suo percorso esistenziale. *Totò*, allora, viene a configurarsi come una piccola formula magica, una espressione propiziatoria che regala e garantisce a chi la porta bontà, candore immacolato e una natura sospesa tra l'angelico e il meraviglioso. Non è quindi un caso che per gran parte del film tale nome non venga quasi mai pronunciato, per essere poi ripetuto innumerevoli volte, come un vero e proprio canto, da una folla festante che osanna il trionfo del protagonista e dei suoi poteri soprannaturali.

<sup>8</sup> DE CURTIS, *Lettera a Zavattini*, in ZAVATTINI, *ivi*, p. XVI.

<sup>9</sup> Non a caso, infatti, nel trattamento del 1950, l'autore nel riferire il nome del suo protagonista dirà esplicitamente che egli è Antonio detto Totò (proprio come l'attore partenopeo).

<sup>10</sup> ZAVATTINI - DE CURTIS, «*Totò il buono*». *Soggetto*, cit., p. XVII.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

Così come ben si comprende perché egli dica alla sua amata: “io non sono niente, sono soltanto Totò”. La stessa dolce purezza appartiene anche alla donna che si prende cura di lui da piccolo e che, pertanto, merita un nome melodioso e amabile come Lolotta. Nel primissimo abbozzo della storia, invece, è del tutto assente l’idea del trovatello che appare sotto un cavolo e il personaggio principale è Gec, povero operaio e padre di Marco. Va osservato che entrambi questi nomi rivelano informazioni piuttosto interessanti. Quello del bambino, ad esempio, scopre l’abitudine di Zavattini a far spesso ricorso ai suoi familiari nella selezione degli appellativi. Marco, infatti, è proprio uno dei tre figli dell’autore. Lo stesso che nel 1949 ispirerà la sceneggiatura del fumetto intitolato *La grande avventura di Marco Za*. Nella riduzione cinematografica del racconto, e anche nel film, ritroviamo, poi, che uno degli indigeni è detto Arturo, come un altro dei suoi figli. Gec, invece, inaugura la felice serie di vivaci monosillabi che ancora di più contribuiscono a marcare la diafania surrealista dello stile zavattiniano. Caratteristica, per altro, ben evidente già nel diminutivo *Za* con cui l’autore stesso ama farsi chiamare. Soprattutto nel romanzo, dunque, moltissimi personaggi, coprotagonisti e secondari, possiedono, racchiuse nel loro brevissimo e curioso nomignolo, una agilità e una immediata schiettezza che li colloca a metà strada tra favola e *non-sense*. Ritroviamo, così, Bip e Rap, ma anche Geo, Mac, Flamb, Ram, Ric, Sten e Min. O anche, nella prima versione, Ted, Bot e Stoc. Sono tutti suoni brevi, ripetuti e allitteranti come quelli pronunciati dai bambini. Infatti, come osserva Silvana Cirillo, “i suoi poveri Zavattini li fa regredire [...] a un tempo dell’infanzia”.<sup>13</sup> E come non ritrovare in queste giustapposizioni di fonemi quei meccanismi propri del dadaismo? Il paragone può certamente sembrare azzardato, soprattutto se si considerino l’enorme distanza cronologica e l’irriverente *vis* polemica e provocatoria propria dell’avanguardia.

Al di là di qualsivoglia risvolto ideologico, tuttavia, ciò che accomuna tali conii onomastici zavattiniani alla tecnica compositiva del movimento di Tristan Tzara è il ricorso ad un linguaggio totalmente destrutturato e senza alcuna velleità referenziale. Del resto la stessa parola *Dada* non è che un ripetersi della medesima sillaba, un’articolazione ele-

<sup>13</sup> S. CIRILLO, *Da «Totò il buono» a «Miracolo a Milano»*, in *Nei dintorni del surrealismo. Da Alvaro a Zavattini. Umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori riuniti 2006, p. 190.

mentare che nasce dal presupposto che “il pensiero si forma in bocca”.<sup>14</sup> E ancora, si può notare nella scelta onomastica zavattiniana una consonanza con il clima delicatamente fanciullesco del romanzo d’esordio di Italo Calvino *Il sentiero dei nidi di ragno* che, edito nel 1947, si colloca proprio a metà strada tra le stesure provvisorie del soggetto (1938-1943) e lo scenario definitivo e, quindi, il film (1950-1951). Anche nell’opera calviniana, difatti, la tematica neorealista è dipinta con i colori tenui di una fiaba e molti personaggi sono chiamati con semplici monosillabi (si vedano, tra gli altri, Kim o Pin) oppure con soprannomi che rievocano un’atmosfera di fantasia (come, ad esempio Lupo Rosso). Non mancano, poi, sia in *Totò il buono* che nelle varie redazioni cinematografiche, nomi più lunghi ma volutamente scherzosi oppure palesemente ironici. Tra i cognomi, in particolare, ricordiamo Ampellius, Contis, de Sattas, Anselmis, Marellis, che rievocano un improbabile suono latineggiante, oppure l’antifrastico capitano Gero che, pur richiamando nel suo etimo l’immagine del condottiero,<sup>15</sup> viene sempre sconfitto.

Da una attenta collazione delle varie fasi redazionali, però, si evince ancora una volta quanto l’incisività del sostrato realista abbia agito a rimodellare i risultati più estroversi. Proprio il summenzionato capitano, infatti, nel trattamento precedente alla stesura dello scenario definitivo, diviene il sergente Zennaro, acquisendo un cognome assai diffuso nella regione lombarda. E anche gli altri antroponimi subiscono una profonda trasformazione in direzione di una maggior credibilità. I nomi inverosimili sono, allora, modificati nei loro corrispettivi più plausibili, magari con l’aggiunta di una vocale finale come accade a Rap che diventa Rappi, oppure vengono completamente eliminati e sostituiti dai vari Gaetano, Giuseppe o Alfredo. Il caso più interessante, comunque, resta quello del ricco industriale antagonista dei nullatenenti, cui viene attribuito un differente appellativo in ogni stesura. In *Diamo a tutti un cavallo a dondolo* egli è il Signor Bot, nomino piccolo e buffo che ben si confà alla sua ridottissima statura e alla goffa fisionomia. Nel soggetto del 1940, invece, è definito sempre e solo mediante l’epiteto il Plutocrate. Questo appellativo permette di focalizzare l’attenzione sul potere che gli deriva dalla sua agiata condizione economica, mettendolo così in contrasto con la miseria dilagante nella baraccopoli in cui vive Totò, e vale a fare di

<sup>14</sup> T. TZARA, *Dada. Manifesto sull’amore debole e l’amore amaro*, in *Il movimento surrealista*, a c. di F. Fortini e L. Binni, Milano, Garzanti 1977, p. 73.

<sup>15</sup> Si può, difatti, ipotizzare un richiamo antifrastico al verbo latino *gerere* che indica, appunto, l’atto del condurre una guerra.

lui – come osserva Maria Carla Cassarini – “più una categoria che un personaggio”.<sup>16</sup> Nel romanzo, invece, sfoggia un cognome asemantico e fantasioso come Mobic. Un’ultima, leggera modifica, però, è operata nella riduzione filmica, e l’uomo diventa, con la caduta della finale e la consonante intervocalica geminata, un più verosimile Signor Mobbi. Da questa disamina, dunque, si evince, in conclusione, che anche il nome, nel variopinto e caleidoscopico universo di Zavattini, può e sa essere saggio di inverosimiglianza e assieme istanza di effettività, proprio perché è riflesso degli umori di un autore sempre attratto dalle “meraviglie del possibile”,<sup>17</sup> pronto a deviare la mimesis in direzione del favoloso e, contemporaneamente, a divergere dal surreale puro verso la rappresentatività.

<sup>16</sup> M.C. CASSARINI, «*Miracolo a Milano*» di Vittorio De Sica. *Storia e preistoria di un film*, Genova, Le Mani 2000, p. 25.

<sup>17</sup> ZAVATTINI, *Addio al cinema*, in *Cinema d’oggi*, Vallecchi, Firenze 1958, p. 80.

