

Corso di Iconologia ed Iconografia, approfondimento sugli interscambi fra cinema e moda.

L'abito come simbolo di status sociale in "Miracolo a Milano" (De Sica, 1951)

*"Nudi, non abbiamo più nulla da nascondere, non possiamo più nasconderci.
Così ci scegliamo dei vestiti, ci travestiamo, per darci un ruolo sociale". (Robert Altman)*

"Miracolo a Milano" è una delle pellicole forse meno conosciute di Vittorio De Sica eppure è, per ammissione dello stesso autore, quella più contestata nonostante i molti premi ricevuti, soprattutto all'estero, tra cui la Palma d'oro a Cannes nel 1951 per il miglior film. Questa situazione potrebbe apparire strana trattandosi di una commedia con risvolti fantastici ma, di fatto, non lo è poiché il film affronta un problema scottante dell'Italia di quegli anni (il film è del 1951), ma anche del mondo d'oggi, ovvero il contrasto stridente tra le condizioni di vita di coloro che stanno ai margini della società e l'esistenza dorata dei beneficiari dello sviluppo economico.

Inoltre il film mostra il forte fascino ma anche gli effetti negativi della cultura del benessere, infatti la comunità di barboni ed emarginati protagonista della pellicola sperimenta la possibilità di avere del superfluo, ma rischia per questo lo sfaldamento e la rovina.

In questa denuncia uno è il simbolo di costruzione sociale e di appartenenza che è scelto per la sua immediatezza ed evocatività simbolica e che percorre tutto il film, l'abito, ed in particolare quello di lusso contrapposto agli stracci indossati dai barboni.

L'abito nel film, panoramica attraverso la trama

Il forte ruolo degli abiti si avverte fin dall'inizio del film e si può cogliere anche ad una prima panoramica dei fatti narrati nella pellicola, in cui presenteremo inoltre alcune delle tematiche che saranno oggetto dei paragrafi successivi.

Il personaggio principale, Totò, caratterizzato per tutta la pellicola dal suo vestito-uniforme, all'uscita dall'orfanotrofio in cui ha trascorso l'infanzia viene subito a contatto con due situazioni opposte e molto significative.

Davanti al Teatro alla Scala infatti una folla di persone comuni osserva con ammirazione uomini e donne dell'alta società che escono dallo spettacolo vestiti di abiti sontuosi ed alla moda, sfilando con calma davanti a quello che diventa il loro pubblico.

Queste persone dunque diventano degne di essere osservate in virtù della bellezza dei loro abiti, in una sorta di sfilata in cui esse veicolano il messaggio del proprio benessere e della propria ricchezza ai loro pari, agli spettatori ed in fondo a se stesse, compiacendosi di questa situazione.

Totò nella sua ingenuità subisce a tal punto il fascino dei vestiti da applaudire queste persone, come se queste dovessero essere ricompensate per lo spettacolo offerto a chi quei vestiti li può solo sognare, e per tutta risposta esse, liete del riconoscimento ottenuto, salutano il povero giovane con un sorriso, un inchino ed il gesto di togliersi il cappello (su cui torneremo) prima di sparire nelle loro potenti automobili.

In contrapposizione con questo mondo pieno di luci che emerge dal buio della notte si pone immediatamente un barbone che, durante questo momento di confusione, tenta di rubare la valigia di Totò, che però lo rincorre e lo raggiunge.

L'uomo dà una spiegazione sorprendente del furto: lui non voleva gli oggetti contenuti nella valigia ma il contenitore stesso, che il buon Totò gli dona dopo averlo svuotato delle sue povere cose.

La valigia in questo contesto è quindi di fatto anch'essa un capo di moda, tanto più che non serve a mettervi degli oggetti, il ladro infatti non possiede praticamente nulla, ma semplicemente diviene un qualcosa da esibire, per completare la propria persona agli occhi degli altri.

Da queste due sequenze adiacenti eppure così diverse cogliamo dunque il significato simbolico della moda, quello di completare, arricchire, caratterizzare la persona, per distinguerla dagli altri ma insieme assimilarla ai propri pari ed inserirla nel ceto sociale di appartenenza o, ricorrendo all'abito o all'accessorio, in uno superiore.

Dopo questo primo approccio, che testimonia anche l'universalità dell'utilizzo sociale della moda, la scena si sposta sulla "baraccopoli" (per usare un termine moderno ma che rende l'idea) in cui vive il barbone, lasciando sullo sfondo la città di Milano in forma di alti caseggiati, quasi a sottolineare la marginalità e la lontananza, non fisica ma morale, di questi diseredati rispetto al resto della società.

La vicenda poi si sviluppa mostrando la progressiva coesione, soprattutto per opera di Totò, del gruppo dei poveri che cerca di ricostruire, fra le case fatte di lamiera, un contesto cittadino assegnando i nomi alle strade ed alle piazze e cercando di organizzare razionalmente la difficile vita dell'insediamento.

Tutti i personaggi di questa comunità hanno una caratterizzazione legata agli abiti o da un accessorio, come ad esempio il barbone che aveva tentato di derubare Totò, che gira sempre con la sua valigetta alla mano, o il timido Arturo, col baschetto ed un atteggiamento che ricorda l'iconografia cinematografica tipica dell'artista o del poeta povero ed incompreso.

Tuttavia non è l'abbigliamento, che è necessariamente rimediato, a dare ai poveri un'identità all'interno del proprio gruppo, i loro rapporti infatti si sviluppano sulla base delle caratteristiche personali senza che nessuno cerchi di attribuirsi uno status particolare attraverso il proprio vestiario. La stessa canzone che i poveri cantano, opera di Alessandro Cicognini, riassume la semplicità dei loro bisogni ma anche la richiesta di una vita migliore: "Ci basta una capanna/per vivere e dormir/ci basta un po' di terra/per vivere e morir/chiediamo un par di scarpe/ed anche un po' di pan/a queste condizioni crederemo nel doman."

Anche in questa fase intermedia del film comunque il potere simbolico degli abiti si affaccia sulla storia attraverso la presentazione di alcune figure che non accettano la propria condizione e cercano di distinguersi dagli altri poveri, come nel caso di una signora che si presenta con fare altezzoso usando un ombrellino bucherellato come se fosse un bastone e che cerca, nei modi e nel vestiario (un cappellino ed una sciarpetta logori), di attribuirsi uno status superiore a quello reale. Qualcosa di simile avviene anche rispetto al personaggio di Rappi, barbone scontroso che cerca di darsi un tono superiore a quello degli altri, che significativamente chiama "Straccioni", tramite l'atteggiamento, il cappotto e la sua bombetta lisa.

Durante la sua prima apparizione nel film, quando tutti i barboni si contendono l'unico raggio di sole utile a scaldarsi nel freddo del mattino, Rappi rifiuta sdegnosamente lo spazio che Totò gli offre dichiarando: "Non ho freddo, ho la maglia" aprendo il suo cappotto per mostrare questo capo consunto che, secondo lui, dovrebbe dimostrare il suo status superiore a quello dei compagni di sventura cui non vuole mischiarsi. E' significativo peraltro come questi due personaggi cerchino di mantenere un contegno distaccato e signorile, conforme ai loro abiti che si propongono di imitare quelli delle persone benestanti. Si tratta di uno degli effetti sociali tipici della moda su cui torneremo nei prossimi paragrafi.

Il mondo dei cittadini si affaccia saltuariamente sul terreno su cui vivono i barboni, sempre a partire dalla strada sul cui sfondo compaiono i primi palazzi della città, ed ha l'aspetto di uomini, tutti piuttosto simili fra loro, vestiti con cappotti di taglio semplice ed elegante, cappello a tesa larga e colori scuri e sobri.

Inoltre nel film non compaiono quasi mai donne oltre a quelle che vivono nell'accampamento e ciò favorisce l'omogeneità nella rappresentazione del vestiario e del comportamento degli abitanti della città. In effetti, le uniche presenze femminili nel contesto urbano sono le signore che all'inizio si intravedono uscire dalla Scala e le segretarie di Mobbi, che nella pellicola però sono poco più che pezzi di arredamento del palazzo dell'industriale e che sono vestite con una divisa.

La moda maschile infatti è molto meno varia di quella femminile e si presta per questo alla rappresentazione dell'essere umano spersonalizzato, che compare ad esempio in molti film di fantascienza, o stilizzato, come gli uomini con la bombetta di Magritte.

Questa somiglianza si contrappone alla varia e composita umanità dei barboni, tutti diversi nei loro abiti rimediati, e contribuisce a trasmettere la freddezza e l'impersonalità dei rapporti nella frenetica vita della metropoli, in cui si vedono solo sagome indifferenziate di uomini che corrono avanti ed indietro senza interagire fra loro.

Si pensi a questo proposito anche alla scena in cui Totò, appena uscito dall'orfanotrofio, cammina per strada e saluta, togliendosi il cappello e dicendo "Buongiorno", tutti i frettolosi passanti, uguali fra loro con la borsa sotto il braccio, il cappotto ed il cappello calcato in testa.

Di questi il primo non risponde, il secondo dice un frettoloso "buongiorno" senza fermarsi e senza togliersi il cappello ed infine l'ultimo si arresta e chiede a Totò il perché di quel saluto visto che essi non si conoscono e poi se ne va imprecaando contro il giovane che gli ha sottratto minuti del proprio prezioso tempo (Di questa scena importante ripareremo più approfonditamente in seguito).

A questa situazione si contrappone il gioioso saluto che si rivolgono fra loro i barboni togliendosi il cappello (almeno chi lo possiede!) e sospendendo per un momento le loro attività.

Un momento fondamentale per la vicenda del film ma anche per il nostro discorso sulla moda è poi l'incontro fra il proprietario del terreno su cui vivono abusivamente i barboni, il ricco signor Brambi, ed un altro uomo d'affari, il signor Mobbi.

I due compaiono improvvisamente sulla strada che costeggia il terreno, ciascuno da una direzione opposta con un corteo di macchine che attira l'attenzione dei barboni, e si presentano vestiti in maniera sostanzialmente uguale, delineando una nuova tipologia di personaggio del racconto, il ricco industriale.

Infatti entrambi si presentano avvolti in identici cappotti sartoriali con degli ampi colli di pelliccia e, rispettivamente, con cilindro (Mobbi) e bombetta (Brambi), emergendo prepotentemente dal loro codazzo di servili ingegneri e segretari dai cappotti dalle linee asciutte ed anonime, tutti uguali fra loro e senza apparente personalità propria, come gli altri cittadini visti in precedenza.

Ovviamente gli industriali, con i loro abiti così lontani dall'esperienza personale dei barboni, attirano l'attenzione di quest'ultimi che seguono la contrattazione per l'acquisto del terreno in cui alla fine, pur nell'intento comico della scena, Mobbi e Brambi dimostrano la scarsa umanità del mondo degli affari emettendo versi che ricordano l'abbaiare di un cane.

Nel frattempo Rappi si è fatto avanti rispetto al gruppo degli altri barboni con il cappello in mano ed osserva con attenzione i vestiti di Mobbi e soprattutto il suo cilindro, che il povero confronta con la sua bombetta stracciata e impolverata. Alla domanda di Mobbi sulla presenza di tutte quelle persone sul terreno Brambi risponde sprezzante ed ironico "poveri!" ed afferma ridendo, seguito automaticamente dal suo codazzo, che si possono mandare via quando si vuole.

La situazione invece si evolve diversamente e Mobbi riesce a trarre d'impaccio se stesso ed il collega con un discorso sull'uguaglianza che suscita l'entusiasmo dei poveri, che nella loro ingenuità non si accorgono però che, in virtù di quanto detto, non c'è una ragione logica per la differenza fra i loro stracci e gli abiti costosi ed alla moda dei due ricchi interlocutori.

Tutto questo però ci permette di evidenziare un aspetto importante: Mobbi afferma che lui ed i poveri sono uguali perché tutti hanno cinque dita per mano e questa affermazione tautologica implicitamente rivela come, mentre tutti stanno in cerchio davanti al fuoco, uno solo sia l'elemento che davvero sancisce la differenza fra i ricchi ed i poveri, i loro vestiti.

Il vestito dunque, nell'ambito della stessa cultura d'appartenenza, è la marca più immediata per rivendicare la propria posizione sociale, o una fittizia, l'unico simbolo di status che accompagna l'uomo quando si allontana dal suo contesto abituale.

Torneremo ampiamente in seguito su questo aspetto e sulle sue molteplici implicazioni, che sono all'origine della citazione iniziale di Altman.

Dopo questo incontro-scontro la vicenda della comunità prosegue il suo corso fino a quando, durante una giornata di festa, i barboni scoprono che nel terreno che occupano c'è un giacimento di petrolio.

A questo punto, mentre tutti esultano, Rappi si allontana verso la città con una latta di petrolio in mano ed al suo ritorno il barbone si presenta con fare altezzoso avvolto in un cappotto con pelliccia ed un cilindro in testa fra lo stupore generale. L'incanto e la "sacralità" generati dall'abbigliamento del personaggio si rompono però all'ingresso della baracca in cui Rappi vive, il cilindro infatti è troppo alto rispetto alla porta e cade a terra. A questo punto il silenzio generale si tramuta in una fragorosa risata, come se la caduta del cappello avesse spezzato la magia generata dall'abito di lusso ed avesse riportato alla realtà il barbone che si era travestito da signore e, grazie al potere simbolico dell'abito, per un momento lo era diventato agli occhi degli altri.

La realtà comunque è che l'uomo ha riferito del petrolio a Mobbi tradendo i suoi compagni in cambio non di soldi o di una casa bensì di alcuni abiti di lusso, tramite i quali far credere, agli altri ma anche a se stesso, di aver raggiunto una condizione superiore, conformemente all'affermazione di Altman.

Iniziano dunque i guai per i barboni, che il segretario dell'industriale cerca di mandare via presentandosi attorniato dal solito seguito di uomini anonimi e vestiti indifferenziatamente e che ripetono esattamente i gesti del loro capo e da due poliziotti, caratterizzati dalla divisa che, per definizione, è uguale per tutti i membri del gruppo che l'adotta.

Gli amici di Totò si ribellano ed alla fine, dopo varie situazioni, un gruppo di rappresentanti della comunità è ricevuto dal signor Mobbi nel suo palazzo.

L'edificio, con i suoi ampi spazi e le grandi statue, si presenta come una sorta di reggia, che ricorda il palazzo di Winkel/Hitler in "Il grande dittatore" (1940) di Chaplin, all'interno della quale l'industriale domina su di una serie di camerieri e segretarie il cui status è rivelato già ad un primo sguardo dall'abbigliamento e le cui livree corrispondono ad altrettanti ruoli funzionali che li fanno divenire quasi oggetti, come l'uomo in divisa appeso fuori della finestra per fornire le indicazioni meteorologiche.

I barboni chiaramente sono intimiditi da tanta magnificenza ed alla fine si fanno irretire dalla finta gentilezza dell'industriale, che in sostanza li manda via senza aver dato loro alcuna risposta, mentre sotto al palazzo gruppi di poliziotti salgono sui camion diretti all'accampamento.

Al ritorno dal palazzo di Mobbi i barboni dunque trovano l'insediamento circondato dai poliziotti che stanno facendo sgomberare i loro compagni, a questo punto però il gruppo che era andato in delegazione decide di intervenire e sprona gli altri a tornare indietro e a barricarsi nel villaggio.

Negli scontri che seguono i poveri sono sul punto di essere sopraffatti quando avviene il miracolo: la madre adottiva di Totò, morta tanti anni prima, porta al figlio una colomba miracolosa (fortissimi sono i significati iconografici ed iconologici cristiani di questo simbolo) che consente di esaudire i desideri e grazie alla quale i barboni riescono a ricacciare indietro i poliziotti.

Segue poi la resa dei conti con Rappi, che è accusato di essere una spia ed ogni singolo barbone che lo definisce così vede comparire sulla propria testa un cilindro, finché tutti si ritrovano con questo copricapo mentre il traditore fugge terrorizzato lungo i binari della ferrovia inseguito da una nuvola di capelli a cilindro.

A questo punto, superato lo stupore iniziale, i barboni cominciano a chiedere a Totò di esaudire i loro desideri e, significativamente, tutte le prime richieste sono relative a capi di vestiario, dalle pellicce agli abiti da gran sera, dai frac ai cappotti, seguite poi da oggetti come divani, armadi e lampadari di cristallo.

In sostanza quindi la comunità è presa dalla smania del superfluo ed iniziano i primi conflitti per avere più del vicino e, a parte coloro che gareggiano nel chiedere soldi, il villaggio è invaso da status symbol che contrastano però tragicamente con la realtà circostante.

La situazione che si sviluppa è riassunta nella scena di un gruppo di uomini che non riescono a far entrare in una baracca uno splendido armadio poiché esso è più grande della porta e quasi dell'abitazione stessa.

La scena che si presenta ad un poliziotto mandato in avanscoperta durante la notte è a dir poco surreale: le donne indossano splendide pellicce sopra i loro stracci e discutono di quale sia il miglior animale per confezionarle, gli uomini passeggiano tra le baracche con il cilindro in testa e l'orologio d'oro in mano ed in generale tutti i poveri si aggirano maestosi con l'oggetto ricevuto in dono.

Alla fine anche l'agente, che in fondo a sua volta è un uomo semplice, si fa coinvolgere dalla situazione e chiede a Totò di farlo generale e, una volta esaudito, torna indietro dai suoi superiori impartendo ordini e mostrando i gradi; la verità però è diversa dall'apparenza data dall'abito ed il poveraccio finisce ai ferri.

Il ritorno alla dura realtà arriva anche per i barboni, infatti nella confusione generale irrompono i poliziotti mentre due angeli sottraggono la colomba a Totò, che quindi non può fare nulla per i suoi amici e per sé, e tutti dunque vengono portati via sui cellulari.

Il nuovo intervento della madre di Totò consente il recupero della colomba e la fuga finale volando sulle scope sottratte agli spazzini di Piazza del Duomo.

Ad ogni personaggio il suo abito

Come abbiamo detto dunque gli abiti del film veicolano una serie di significati che, pur accentuati, sono quelli che normalmente si hanno nella moda: il senso d'appartenenza al gruppo e quello d'individuazione e di distinzione personale.

La pellicola di fatto sfrutta il sistema di repertori ed aspettative sociali creati dagli abiti e l'immediatezza dei loro valori simbolici per trasmettere il suo messaggio tramite la sua rappresentazione schematizzata, anche attraverso il vestiario, della società.

Nel film sono due i principali gruppi individuati dagli abiti, uno è senza dubbio quello dei barboni e l'altro può essere individuato essenzialmente come quello del resto della società, che poi conosce delle differenziazioni al suo interno.

Partiamo proprio dal secondo: abbiamo visto che i personaggi che lo compongono sono identificabili come cittadini, termine che adoperiamo per indicare coloro che vivono nella città ma soprattutto che in tale contesto hanno un ruolo preciso che, anche qualora sia marginale, è sottolineato dall'abito indossato.

Dunque abbiamo in primo luogo le persone "di servizio", come i poliziotti, gli spazzini, gli operai o i camerieri, il cui status è marcato da apposite divise che si differenziano nettamente dall'abbigliamento delle altre persone ma che allo stesso tempo non comportano né permettono una distinzione dell'individuo dai suoi colleghi.

Questa categoria perciò è vincolata, nel proprio abbigliamento, al senso d'appartenenza ma non è ad essa concesso di distinguersi a livello personale, almeno nell'ambito del lavoro.

Sono quindi figure "funzionali" nell'economia della città, aspetto questo che nel film è accentuato in modo surreale nella figura dell'uomo in livrea tenuto appeso fuori della finestra da Mobbi per aver notizie sul vento e sulla meteorologia.

Vi sono poi i segretari e gli ingegneri degli industriali: il loro abbigliamento non è una divisa ma, funzionalmente all'ottica del film, è come se di fatto lo fosse visto che il taglio degli abiti è simile e che nessuna di queste figure si differenzia, o almeno tenta di farlo, per atti o parole dai propri pari.

Si tratta insomma di una categoria assimilabile, per iconografia, ai gangster di Al Capone in "Gli Intoccabili" di De Palma o alla corte di dubbi personaggi che circonda Mr. Spica in "Il cuoco, il ladro, la moglie e l'amante" di Greenaway, delle figure indistinte fra loro, caratterizzate da un certo tipo d'abbigliamento e che vivono all'ombra di un personaggio di spicco.

Simili ad essi sono i comuni cittadini, almeno ad un primo livello d'analisi, tutti infatti sono vestiti in maniera piuttosto indifferenziata e si muovono frettolosi senza dare modo di rivelare qualcosa di sé all'osservatore, divenendo così, nell'iconologia del film, simboli della spersonalizzazione dei rapporti umani nella città.

Per questa categoria non è possibile attribuire una tendenza di qualsiasi segno né rispetto ad un discorso di assimilazione né ad uno di identità, i loro rapporti infatti, che si sviluppano solo con chi

conoscono personalmente come dimostrato dalla scena della reazione del terzo passante al saluto di Totò, non sono esplicitati nel film.

Infine vi è poi la classe delle persone agiate, nella doppia accezione positiva (data dall'apparenza), con i signori e le signore eleganti che escono dalla Scala, e negativa (molto più approfondita), con gli industriali duri e senza scrupoli.

Nel primo caso gli abiti scintillanti sotto le luci mettono queste figure in una situazione che esemplifica bene la vicinanza dei mondi del cinema e della moda in quanto creatori di sogni e modelli per un pubblico di spettatori e, tutto sommato, l'impressione che se ne ricava non è negativa.

Tuttavia la vera caratterizzazione che questo mondo ha nel film emerge nelle figure di Brambi e Mobbi e nella durezza dei loro modi durante la contrattazione, mentre grazie ai loro abiti ed al cilindro essi dimostrano il proprio status ma allo stesso tempo possono ricordare l'iconografia tipica del ricco capitalista senza scrupoli che spesso ricorre nella letteratura europea e statunitense, ed in seguito nel cinema, a partire dal diciannovesimo secolo.

A questa società delineata schematicamente, anche in virtù del proprio abbigliamento, si contrappone l'eterogenea comunità dei barboni, che si caratterizza principalmente per la mancanza di una divisione precisa e costante dei ruoli.

Questa situazione si rispecchia negli abiti, che, essendo rimediati qua e là, sono estremamente vari e permettono solo di stabilire, per esclusione, che essi non fanno parte di alcuna delle categorie della società; per il resto essi, nella visione di Brambi e di tutti i "cittadini", sono semplicemente ed indistintamente "poveri".

Anche in questo gruppo però abbiamo visto che alcuni cercano di distinguersi, come Rappi o la signora altezzosa, ed in mancanza di mezzi economici per farlo essi si affidano ai modi di comportamento ed al loro vestiario, che cercano di nobilitare copiandolo da quello delle persone benestanti. Non a caso Rappi tradisce i compagni per un cilindro ed una pelliccia mentre la signora non chiede per sé a Totò una casa o dei soldi ma uno splendido vestito da sera con cui poi girare nel fango della baraccopoli tra gli applausi dei presenti, ricreando grottescamente la scena iniziale dell'uscita dalla Scala.

A parte queste figure tuttavia nella comunità dei barboni la distinzione dei personaggi avviene non a causa di ciò che essi possiedono, e quindi in primo luogo dell'abito, ma sulla base dei loro caratteri. Questo potrebbe essere letto, nell'ottica del messaggio del film, come una maggiore autenticità di queste figure, che non necessitano della finzione scenografica della moda per realizzare la propria personalità.

In effetti i problemi per il gruppo inizieranno a partire da un tradimento motivato dal desiderio di acquisire un abbigliamento per innalzarsi sugli altri da parte di un soggetto particolarmente sensibile al simbolismo sociale della moda, Rappi, e proseguiranno con l'arrivo di un miracoloso quanto effimero benessere esemplificato non da case dignitose o da un lavoro ma dalla possibilità di possedere abiti ed oggetti di lusso da sfoggiare, durante il quale il potere immaginifico dei vestiti si allarga a tutta la comunità.

Dunque, pur nel taglio fiabesco della vicenda, nel film si avverte vivo un monito contro gli eccessi del consumismo, qui rappresentato soprattutto come vestiario di lusso, ed un rifiuto dei modelli vigenti nella società, e che cosa meglio della moda, che sottolinea ruoli ma insieme crea sogni, può esemplificare l'artificialità della costruzione sociale?

Il vestiario infatti, secondo Diane Drane in "Fashion is social agenda", è la marca più immediata per rivendicare la posizione sociale, il mezzo più immediato per esprimere senza ulteriori informazioni chi siamo o, almeno, chi vogliamo far credere di essere, lo portiamo a stretto contatto col nostro corpo e ci segue anche dove non possono arrivare gli altri oggetti che possediamo.

Questo, per chi non ha nulla come i barboni del film, implica la possibilità di farsi totalmente altro da sé con un cambio d'abito, che non serve più solo a coprirsi ma porta al rifiuto della propria identità a favore di una finzione scenica basata su di un modello imposto da un mondo diverso e, in questo caso, ostile.

Tuttavia, come vedremo tra poco, questo tipo di inganno non può sortire alcun effetto se tutto il contesto circostante veicola un'informazione diversa ed è dunque destinato a fallire.

Possiamo infine allargare il discorso sui gruppi descritti dal film anche alla "categoria" degli spiriti o degli esseri sovranaturali, che nel film sono rappresentati dalla madre di Totò e dai due angeli.

Tutte queste figure sono accomunate dal bianco e dalla trasparenza, che simboleggiano tradizionalmente l'appartenenza ad una sfera diversa da quella terrena, ma la loro iconografia è interessante anche rispetto all'abito.

Infatti la madre di Totò si caratterizza per un abbigliamento elegante ma piuttosto demodé, con il vestito di taglio tardo ottocentesco ornato da un filo di perle, il cappellino decorato da una piuma e l'ombrellino, che, insieme col modo di parlare pieno di moine, è tipico dell'iconografia della "buona vecchina".

Peculiare ed atipica invece è la rappresentazione degli angeli, che non corrisponde ad alcun modello precedente, essi infatti si presentano come dei giovani con una tuta aderente ed una borsa a tracolla simile a quella dei poliziotti, non hanno le ali e portano i capelli corti (vs. iconografia tradizionale) e si muovono con un fare a metà tra l'atleta ed il militare.

L'abito sancisce la condizione sociale di chi lo porta?

Da sempre il vestito è un modo di segnalare uno status sociale, una caratteristica, un privilegio o la sua assenza.

Infatti dal momento in cui, con la nascita delle prime città in Medio Oriente, si è sviluppata la differenziazione sociale gli uomini hanno iniziato ad indicare la loro condizione con ornamenti per il loro corpo che fossero comuni solo ai loro pari e rendessero possibile la loro identificazione al primo sguardo.

Tali segnali di status veicolati dalla moda possono essere di segno positivo, le toghe dei senatori romani o il copricapo con il cobra dei faraoni egizi per fare solo due esempi, ma anche caratterizzanti per difetto, come, a partire proprio dal nome, i sanculotti francesi, ed investono tutti i campi dell'agire umano, da quello religioso (i paramenti sacri) a quello militare (le uniformi con i gradi), stabilendo ruoli e gerarchie.

In molte società inoltre il carattere sacro o rituale di un certo abbigliamento è stato difeso punendo anche con la morte i trasgressori (senza andare lontano nel tempo si pensi all'Afghanistan del regime talebano) ed in genere la società è incline a colpire, con sanzioni fisiche o morali, chi cerchi ingannevolmente di assumere un ruolo diverso dal proprio, specie se verso l'alto, travestendosi.

In molte contesti culturali infine il passaggio da una condizione ad un'altra è caratterizzato da cerimonie di vestizione, in cui un'autorità deputata conferisce una qualifica o un potere ad un soggetto tramite dei simboli, che spesso sono costituiti da un abito o da qualche oggetto da indossare. Un esempio classico sono le incoronazioni ma possiamo anche citare vari tipi di riti religiosi o di iniziazione e le cerimonie militari per la consegna dei gradi.

In molti di questi casi chi cambia condizione simboleggia l'abbandono della precedente spogliandosi degli abiti che aveva portato fino a quel momento e facendo questo comunica agli altri la morte del suo io precedente a favore di quello nuovo.

Questa simbologia quindi testimonia come l'abbigliamento sia legato in modo quasi indissolubile alla persona che lo porta, molti di questi riti inoltre avvengono ad età stabilite e spesso senza che si sia necessariamente verificato il passaggio alla nuova condizione. Il mutamento d'abito tuttavia cambia la persona agli occhi degli altri e, non di rado, produce delle modificazioni anche nel comportamento del soggetto protagonista della cerimonia.

La moda dunque nella storia umana ha spesso svolto un forte ruolo di significazione sociale, ruolo che, seppur per certi versi attenuato, permea anche la società contemporanea e dunque finisce per essere oggetto dello sguardo del cinema.

Anche in "Miracolo a Milano" abbiamo visto come in più di una situazione, e soprattutto nella parte finale, vi siano personaggi che cercano di modificare verso l'alto il proprio status attraverso il modo

di vestire e come, seppure per poco, il potere seduttivo degli abiti consenta loro questo risultato. Facciamo alcuni esempi: Rappi quando torna dopo il tradimento avvolto in un cappotto lussuoso viene seguito dagli altri in un silenzio fra lo stupito ed il rispettoso fino a quando l'incidente del cilindro che cade non rompe l'incanto generato dal cambiamento d'abito. Ancora la signora che cerca di emergere come persona di classe quando esce dalla capanna con uno splendido abito da sera suscita l'ammirazione di tutti i presenti che la applaudono e si tolgono il cappello davanti a lei, ricreando in qualche modo la situazione dell'uscita dalla Scala.

Un po' tutti i barboni poi dopo il miracolo si abbandonano a richieste di vestiario e si pavoneggiano gareggiando fra loro ed imitando i modi delle persone agiate.

Infine pensiamo al poliziotto che, ricevuti i gradi di generale da Totò, avanza fiero verso il suo comandante impartendogli orgogliosamente degli ordini.

L'abito dunque infonde sicurezza a chi lo porta, permette di celare le proprie debolezze ed affermare la propria identità, reale o proposta, davanti ad un pubblico, ma allora basta davvero un vestito per creare un ruolo sociale?

La risposta non è così immediata e per chiarire questo problema può essere utile far riferimento alla Sociologia della comunicazione ed in particolare all'interazionismo simbolico di E. Goffman.

Goffman, in "La vita quotidiana come rappresentazione"¹, usa la metafora del teatro, con la presenza di una ribalta e di un retroscena, per descrivere le interazioni che hanno luogo fra i diversi soggetti, interazioni sostenute da un grande apparato simbolico.

Sostanzialmente dunque tutti gli attori, intesi come coloro che interpretano un ruolo sociale, quando sono sulla ribalta cercano di imporre al pubblico l'immagine di sé che desiderano dare e per fare questo mettono in atto una serie di azioni a cui i destinatari attribuiscono un significato sulla base di una serie di convenzioni simboliche.

Tutto questo può essere anche riformulato usando la terminologia panofskiana², infatti un certo tipo d'abbigliamento standardizzato rispetto ad una tipologia di personaggio può essere qualificato come l'iconografia di quest'ultimo. Lo spettatore che appartenga alla stessa cultura tuttavia inferisce dal vestiario anche una serie di messaggi e di aspettative sociali che la persona che ha di fronte cerca di veicolare più o meno consapevolmente: stiamo parlando dunque dell'iconologia del capo di moda in un certo momento storico.

Nel momento poi in cui entrano nel retroscena gli attori possono spogliarsi della loro immagine pubblica e rilassarsi, avendo sempre cura di non farsi vedere dal pubblico, cosa che è tanto più importante quanto più elevato è lo status attribuito e/o se questo non corrisponde al vero.

Per gestire queste interazioni gli individui si dotano di una "facciata", ossia di un insieme coerente di simboli che permettano loro di interpretare adeguatamente un ruolo sociale; tale facciata si divide in ambientazione, ovvero tutti i dettagli che fanno da sfondo (l'arredamento per esempio), e facciata personale, vale a dire le caratteristiche biologiche (età, sesso) e gli indizi simbolici che l'individuo si porta addosso, quindi in primo luogo abiti ed accessori.

Solo la coerenza fra ambientazione e facciata personale può garantire nel lungo periodo la riuscita della rappresentazione, in qualche modo dunque ci si può ricollegare a quanto affermato da Panofsky sulla scia della filosofia del neokantiano Cassirer, ossia che molti e di diversa natura sono gli indizi simbolici che in uno stesso momento concorrono a costruire un significato profondo.

Il fatto che, come nel caso dei barboni del film, dei soggetti cerchino di attribuirsi uno status esclusivamente sulla base dell'abito può essere letto come il tentativo di imporre una "interpretazione fisiognomica" all'osservatore, cioè una visione che astragga una caratteristica che si intende evidenziare da un contesto che suggerisce informazioni diverse.

Tuttavia, secondo Goffman, in una relazione che s'instaura fra due sconosciuti molti fatti cruciali restano al di fuori dei limiti spaziali e temporali dell'interazione o, pur essendovi compresi, non sono evidenti.

La prima impressione dunque è fondamentale per crearsi un'idea dell'altro e, non avendo altre informazioni, uno degli indizi principali per definire il ruolo di un interlocutore sarà il suo abbigliamento. Una volta formatasi questa prima immagine sarà difficile da modificare poiché il

ricevente si sarà creato delle aspettative nei confronti dell'interlocutore coerenti con gli indizi simbolici che esso ha fornito, si capisce dunque l'importanza che può avere questo momento ed anche il ruolo dell'abito nel processo.

Inoltre abbiamo accennato precedentemente al fatto che gli abiti, specie quelli di lusso, tendono a produrre dei comportamenti nell'individuo che li indossa, che tende ad assumere atteggiamenti coerenti con l'iconografia e l'iconologia dei soggetti che sono solitamente caratterizzati da quel tipo di vestiario.

Un esempio può essere Julia Roberts in "Pretty Woman" ma anche, in un contesto diversissimo, Renato Rascel in "Il cappotto" (tra l'altro basato su di una novella di Gogol, il che testimonia l'universalità nel tempo e nello spazio di questa situazione). In qualche modo dunque il significato dell'abito si trasmette anche alla persona che lo indossa.

Infine Goffman afferma anche che in ogni interazione le persone fanno ricorso ad un ampio numero di stereotipi e di conoscenze pregresse per indagare le situazioni (qualcosa di simile all'esperienza del livello preiconografico di Panofsky) per una ragione di economia cognitiva, ed è fuori di dubbio che la moda veicoli rappresentazioni ideali, che dunque entrano a far parte di un repertorio codificato, degli uomini e dei loro ruoli.

Riassumendo dunque possiamo dire che una persona presa al di fuori del suo contesto abituale di vita e su cui non si hanno altre informazioni è realmente, agli occhi dell'osservatore, ciò che il suo abito suggerisce ma anche che, se chi assume un'identità fasulla non è in grado di produrre altri indizi per rafforzare la propria rappresentazione, la sua finzione non può resistere a lungo a mano a mano che l'interazione si approfondisce.

Tutto questo ci serve a spiegare perché cambiamenti anche notevoli di immagine verso l'alto attuati solo tramite gli abiti possano a volte sortire un effetto significativo ma non siano duraturi, come accade a Renato Rascel in "Il cappotto" o a Leonardo di Caprio invitato a cena in prima classe in "Titanic".

Nel caso di Caprio l'invito ha lo scopo di umiliarlo, in quanto ci si aspetta che egli non abbia un abito adatto alla situazione, invece il giovane si presenta con uno smoking che lo rende perfettamente legittimato agli occhi degli altri ospiti che non conoscono il retroscena, tuttavia basta una battuta sul suo alloggio in terza classe per far cadere la rappresentazione.

Nel caso di Rascel invece il ruolo del cappotto è enfatizzato per mostrare come la consapevolezza degli effetti simbolici di un abito possa avere influenza sui comportamenti di chi guarda ma in questo caso soprattutto di chi porta il capo e, in fondo, come il rispetto sia anch'esso una costruzione sociale ed un po' ipocrita.

Dunque il potere immaginifico dell'abito prevale in un primo momento sugli altri indizi simbolici ma basta la perdita del vestito o la rivelazione di un retroscena compromettente per far ripiombare immediatamente il personaggio nella sua condizione.

Il repertorio iconografico di ogni epoca e civiltà è pieno di vicende in cui alla fine gli impostori sono smascherati dopo che avevano ingannato tutti con un travestimento, tanto che questo meccanismo viene utilizzato anche per rappresentazioni allegoriche quali la lussuria o la frode smascherate dal tempo o la "femmina balba" di Dante (Purgatorio, XXIX, vv. 1-33).

Il potere mimetico della moda dunque può assumere anche i tratti dell'inganno e dunque del pericolo e, potenzialmente, della rovina, che viene rischiate dai barboni in "Miracolo a Milano" e che invece si concretizza per il personaggio di Jean Paul Belmondo in "La mia droga si chiama Jolie", rifacendosi in qualche modo al mito prototipico di Narciso.

Non bisogna poi dimenticare di valutare la facilità o la difficoltà con cui un gruppo tende ad ammettere al suo interno nuovi membri, cosa che può vanificare anche la più accurata messinscena.

Questa situazione raggiunge il suo massimo quando il senso di ingroup di una classe porta a respingere l'elevamento di status di personaggi che, oltre a segnalare il cambiamento tramite l'abito, lo hanno effettuato realmente, come il padre di Angelica in "Il gattopardo" di Visconti cui non bastano né il simbolo (il frac) né l'effettiva ricchezza ad evitare il rifiuto, almeno morale, da parte del gruppo dei nobili, anche perché l'atteggiamento tradisce le vere origini dell'uomo.

Il fenomeno uguale e contrario poi è quello dei nobili impoveriti che, almeno nel contesto europeo, rivendicavano la propria condizione abbinando atteggiamenti signorili ad abiti sontuosi ed al mantenimento di servitori, anche se poi nel privato si sottoponevano a grandi privazioni per sopperire a queste spese, e che venivano sostanzialmente riconosciuti come pari dagli altri titolati nonostante le loro difficoltà oggettive.

Nel film ritroviamo un po' tutte queste caratteristiche della valutazione sociale della moda.

Anche fra i barboni l'effetto dell'abito è transitorio e funziona interno al loro stesso gruppo, che accetta che ciascuno gareggi con l'altro partendo dalla stessa situazione illusoria di aver risalito la scala sociale. Per Mobbi e per la polizia invece, che ne conoscono la vera condizione, i poveri restano tali ed al momento dell'irruzione i nuovi abiti non sortiscono alcun effetto, se non forse un po' di stupore.

Simbolica in tal senso è la scena in cui i barboni con fare ironico chiamano Totò convinti di essere ormai impunibili ed invece vengono colpiti dai manganelli che deformano il cilindro, mortificando uno dei capi che aveva segnato un fittizio raggiungimento del benessere sociale.

Inoltre nel caso di "Miracolo a Milano" vi è anche la citata incoerenza fra l'ambientazione, con le baracche e le stradine fangose dell'accampamento, e la facciata personale dei barboni che vestono capi eleganti a sottolineare la non credibilità della rappresentazione.

Lo stesso Mobbi quand'è nell'accampamento attorno al fuoco è una figura abbastanza incoerente mentre i poveri non lo sono, quando la scena però si sposta nel palazzo dell'industriale i suoi abiti acquistano pieno senso mentre i barboni si trovano in una posizione di difficoltà.

Infatti come abbiamo già detto l'iconografia convenzionale di un personaggio prevede anche un certo tipo di sfondo contestuale e, come avviene per la lettura delle immagini artistiche, se questo si presenta diverso dalle aspettative e dai repertori possono sorgere dubbi sulla reale interpretazione della figura fino a quando informazioni di altro tipo non confermano o smentiscono le ipotesi fatte.

Le conclusioni sul valore sociale dell'abito dunque non sono univoche ma, semplificando, possiamo dire che, come tutte le forme simboliche, anche i messaggi trasmessi dagli abiti per funzionare richiedono una coerenza con gli altri segnali di status, come ad esempio l'ambientazione e l'atteggiamento, e che per assumere un ruolo è comunque indispensabile la legittimazione da parte del resto del gruppo.

In Miracolo a Milano dunque i barboni si comportano da gran signori grazie ai loro abiti e cercano con essi di crearsi un ruolo sociale contando sull'immediatezza dei simboli di moda, senza cercare per contro un autentico miglioramento delle loro condizioni, ingannati come sono dal fascino della loro nuova immagine, come appunto Narciso.

Tuttavia la loro è una rappresentazione teatrale e grottesca che non viene riconosciuto dal resto della società ed alla fine solo un miracolo riesce a trarli d'impaccio per tentare poi una nuova vita basata solo su rapporti più autentici.

Un simbolo ricorrente: il cappello

Abbiamo sottolineato molte volte come in tutto il film vi sia una ricorrenza di vestiario e di diversi accessori di moda connotati in modo fortemente simbolico, addirittura più del valore consuetamente attribuito loro.

Il capo che nel film si distingue di più in questo senso è sicuramente il cappello.

Il ruolo di quest'oggetto inizia insieme con la pellicola, infatti, fin dalla prima scena, quella in cui il piccolo Totò segue da solo il carro funebre della madre adottiva, la presenza del copricapo si lega a gesti ed azioni dotati di forte significato simbolico.

Totò segue il feretro con il suo berretto in mano e un uomo, per sfuggire ai carabinieri che lo inseguono, si accoda al funerale ed interpreta il ruolo della persona in lutto piangendo e soprattutto togliendosi il capello e tenendolo in mano in segno di rispetto, salvo rimetterlo subito ed allontanarsi quando il pericolo è passato.

Con un semplice gesto dunque l'uomo è in grado di impersonare in un tempo brevissimo un ruolo, per usare la terminologia Goffmaniana, una parte e di uscirne tornando alla situazione precedente in modo altrettanto repentino.

Abbiamo già accennato poi alla scena in cui Totò esce dall'orfanotrofio e inizia a salutare tutti i passanti togliendosi il cappello, con un gesto semplice ma talmente significativo intrinsecamente che Panofsky ne fa uso in "Studi di Iconologia" per l'illustrazione del suo metodo iconografico ed iconologico³. Nel "Faust" (1926) cinematografico di Mornau è addirittura il demone ad utilizzare il gesto di togliersi tre volte il cappello in segno di saluto per significare la sua identità sfruttando l'intimo legame che c'è fra quest'azione e la benedizione (rispetto alla sfera religiosa) ed il riconoscimento del valore dell'altro.

Si tratta di un'ulteriore conferma del valore simbolico dell'abito e del gesto, che qui si fondono in modo inestricabile fino a rendere l'avvenimento comprensibile del saluto solo a chi conosce il contesto culturale di riferimento.

Questo linguaggio non verbale è utilizzato sia dai barboni sia dagli appartenenti alle classi superiori in moltissime occasioni del film ma, nonostante l'identica iconografia, esso assume ogni volta una sfumatura iconologica diversa.

Infatti all'inizio il saluto di Totò è ingenuo e conserva il suo significato intrinseco di augurio, come dimostrato dalla spiegazione che ne dà il giovane, e si scontra con la versione formalizzata e svuotata dell'ultimo passante che chiede il perché del gesto visto che lui ed il suo interlocutore non si conoscono.

I ricchi signori che escono dalla Scala invece usano il gesto di saluto per ringraziare per gli applausi ricevuti, attribuendovi dunque un ulteriore valore, e per manifestare, come conforme all'idea corrente, la loro educazione, attribuendo dunque un significato formale alla loro azione.

Mobbi a sua volta sfrutta la polisemia di questo mezzo simbolico per trasmettere con un minimo sforzo ai barboni un messaggio, fittizio, di amicizia e di rispetto nei loro confronti.

Nel gruppo dei poveri infine il gesto di togliersi il cappello per salutarsi conserva sostanzialmente il suo autentico valore, tanto è vero che il film si chiude con i barboni che volano via sulle scope mentre sullo schermo compare la scritta "verso un paese dove buongiorno vuol dire veramente buongiorno", sintesi poetica di una ricerca di autenticità in contrapposizione alle ipocrisie della società (e che invece fu letta all'epoca come un'apoteosi dell'Unione Sovietica, creando polemiche enormi attorno alla pellicola).

I barboni inoltre tramite il cappello danno luogo anche a comportamenti che Goffman⁴ definisce di deferenza, ossia di riconoscimento dello status e del valore simbolico dell'altro, tenendo in mano il cappello davanti a coloro che ritengono superiori a loro, i quali invece non usano una cortesia simmetrica, a dimostrazione di come anche tali atteggiamenti veicolino significati sociali, in questo caso relativi alla gerarchia.

Sulla base di questo contesto il cappello a cilindro nel film diventa il simbolo dello status da raggiungere ma insieme anche degli effetti negativi della ricerca del superfluo per modificare agli occhi degli altri la propria identità per costruirne, conformemente alla citazione di Altman riportata in apertura, una sociale senza però cambiare realmente in meglio la propria condizione.

Questo lato oscuro dell'uso sociale della moda si riassume tutto nella fuga di Rappi, inseguito da una nuvola di cilindri lungo la ferrovia dopo aver visto tutti i barboni acquisire il copricapo in cambio del quale lui li aveva traditi, vanificando il motivo scatenante della sua azione, ossia quello di distinguersi ed elevarsi rispetto agli altri.

Infine, come detto precedentemente, l'arresto dei barboni è sottolineato dal fatto che, mentre scoprono che Totò non può più aiutarli, subiscono sulla testa i colpi dei manganelli dei poliziotti che danneggiano e umiliano il loro cappello a cilindro, simbolo principale del loro illusorio benessere.

Il cappello dunque è una mise en abyme dell'intero messaggio veicolato dagli abiti nella pellicola, che contrappone l'autenticità dei rapporti di chi non ha nulla ed usa l'abito solo per coprirsi e

ripararsi dal freddo alla finzione sociale, che ha suo mezzo di espressione privilegiato in quelli che oggi si chiamano status symbol e che si legano in maniera inestricabile alla moda.

Nella logica del film infatti i barboni non potendo avere abiti di moda sono in qualche modo nudi rispetto alla società, cioè non hanno un ruolo o una posizione nel gruppo degli uomini, cosa che nella visione comune li caratterizza come emarginati.

Tuttavia quest'isolamento consente loro di ricreare una comunità basata sui rapporti più semplici e meno costruiti rispetto a quelli che si sviluppano nella città, pur subendo in vari modi il fascino del mondo dei consumi, come nel caso della lotteria della festa che riproduce ingenuamente il modello consumistico proposto dall'esterno.

La possibilità di avere senza fatica ciò che desiderano scatena l'avidità sopita dei poveri che si manifesta nella ricerca di abiti che consentano loro di divenire delle persone diverse, con ruolo sociale orgogliosamente rivendicato davanti agli altri, e che porta la comunità ad un passo dalla rovina.

In un certo senso quindi il momento in cui i barboni indossano gli abiti che caratterizzano il mondo dei cittadini benestanti è un rito di passaggio che segna simbolicamente l'assunzione delle qualità, prevalentemente negative, dei possessori abituali.

Inoltre nel film questo passaggio si caratterizza come una fuga dalla realtà e non come un tentativo reale di cambiare le proprie condizioni per poi rivendicarle con i segnali simbolici codificati messi a disposizione dalla società.

Alla fine dunque il film postula, in modo fiabesco, la costruzione, solo ideale secondo noi, di una società in cui l'individuo non debba affidarsi a mezzi simbolici per crearsi un'identità ma possa essere se stesso al di fuori di una rappresentazione sociale codificata.

“Miracolo a Milano” in conclusione non è una pellicola contro la moda ma ne sfrutta i profondi significati iconografici ed iconologici, più o meno consapevoli, per trasmettere in modo immediato e non verbale un messaggio sull'importanza dell'identità personale contrapposta a quella sociale.

Cinema e moda come creatori di sogni

Molti stilisti importanti hanno lavorato per il mondo del cinema, come ad esempio Armani e Ralph Lauren, ed in molte occasioni il cinema e la moda sono stati avvicinati ed accomunati in quanto creatori di miti e di sogni.

In “Miracolo a Milano” non troviamo grandi star da vestire e, tutto sommato, non vediamo veri abiti d'alta moda se non per qualche fugace apparizione, tuttavia il ruolo immaginifico del mondo degli stilisti si affaccia anche su questa pellicola, seppure subordinato a quello sociale.

Infatti nella scena dell'uscita dalla Scala, caso in cui s'intravedono capi di alta moda, abbiamo un pubblico che assiste allo spettacolo creato dai vestiti, esaltati dalle luci e dal contesto di sfondo.

La gente che assiste dunque osserva e sogna un mondo che, almeno per loro, è simile a quello ricreato dagli schermi del cinema, caratterizzato spessissimo dalla bellezza e dalla ricchezza degli abiti.

In più in questa scena, come evidenziato anche in precedenza ed ancora più della consuetudine cinematografica dato che non ci sono star, i protagonisti unici sono i vestiti da sera, rispetto ai quali le persone che li indossano hanno un ruolo assolutamente marginale agli occhi degli spettatori, compresi quelli che guardano il film.

Si tratta insomma di una sfilata di moda, gli abiti sulle passerelle infatti trovano la loro ragione di essere in se stessi e le modelle, in quelle situazioni, sono funzionali all'abito e non il contrario (almeno fino all'avvento delle top model, oggi peraltro un po' in declino).

La stessa situazione avviene su due piani diversi nella scena del film: dal punto di vista di chi li indossa i vestiti da sera sono un modo per esibire se stessi ed affermare il proprio status, da parte di chi guarda invece, e questo alla fine è il punto di vista più significativo, sono gli abiti i protagonisti che fanno sognare mentre chi li porta ha un ruolo marginale.

Il medesimo potere immaginifico poi si riscontra anche nell'altra scena in cui compare un vero abito di alta moda, quello indossato dalla "signora" nella sua sorta di sfilata per le baracche, in cui la sola presenza del vestito riesce a creare, in un'ambientazione incoerente e desolata, un'atmosfera simile a quella dell'uscita dalla Scala anche se il significato profondo, contrapposto forse volontariamente nelle due scene, è radicalmente diverso.

E' quest'aspetto fiabesco della moda, percepito in maniera più o meno esplicita, la molla che spinge i poveri a chiedere in dono soprattutto degli abiti, accompagnati poi da altri oggetti di lusso, che permettono di sognare una condizione diversa dalla propria.

Il cinema e la letteratura in effetti sono pieni di personaggi umili che cedono alla tentazione di indossare gli abiti lussuosi dei loro superiori o dei padroni per poi proiettarsi, con l'immaginazione, a grandi feste o in contesti lussuosi. Gli esiti di questi episodi poi sono i più divergenti ma il tema del sogno indotto da un vestito fiabesco è vivissimo anche oggi, dalla televisione al cinema alla pubblicità (si pensi solo alle infinite varianti della storia di Cenerentola).

Insomma la moda come il cinema serve a rappresentare una condizione sociale ma, specie quando parliamo d'alta moda, ha anche il potere di far sognare e, se si riesce ad indossare l'abito idealizzato, di perpetuare in qualche modo il sogno nella vita reale, spesso stimolando comportamenti coerenti con la nuova immagine (come avviene ad esempio in "Pretty Woman").

I rischi tuttavia sono quelli di fuggire dalla realtà o di affidarsi solo al simbolo dell'abito mortificando in vista di questo la propria identità personale, con poi l'insidia aggiuntiva di vedersi in qualche modo smascherati subendo dunque un danno fortissimo a livello di immagine.

Conclusioni

"Miracolo a Milano" ad un primo sguardo non si può certo definire un film sulla moda né una riflessione sui significati che essa porta con sé. Il film infatti è essenzialmente un tentativo di dare un ulteriore sviluppo al neorealismo colorandolo di una componente fantastica e che, al di là dell'esito formale o delle critiche, vuole toccare un tema molto delicato come quello dell'emarginazione e dell'ingiustizia sociale.

Tuttavia questo film, proprio per trasmettere tale messaggio in un modo simbolico ed immaginifico, fa ampio ricorso alla moda e a tutto ciò che essa può significare nella realtà dei nostri giorni, nel bene e nel male.

Ciò ci permette di dire che l'interscambio fra la moda ed il cinema non riguarda solo la creazione di personaggi e di star ma è un modo privilegiato di evidenziare, grazie al valore simbolico immediato che qualsiasi tipo di abito si porta dietro, il ruolo che il vestiario ha nella nostra vita quotidiana e nel nostro immaginario.

Inoltre la forza del potere simbolico della moda è tale da suscitare nei soggetti atteggiamenti particolari, coerenti con le aspettative trasmesse da un certo vestiario, anche quando coloro che lo indossano appartengono ad un diverso ceto sociale. In effetti l'abito in qualche modo fa il monaco, come afferma Umberto Eco nel suo scritto intitolato appunto "L'abito fa il monaco"(1972).

Allo stesso tempo però la vicenda dei barboni ci fa anche riflettere sul fatto che noi spesso ci nascondiamo dietro la nostra apparenza e che i nostri rapporti con gli altri sono notevolmente influenzati da segnali, potenzialmente fittizi, che ci arrivano dal loro aspetto esteriore.

Certo nel film la situazione è portata per molti versi all'eccesso per rendere più forte il messaggio che si vuole trasmettere ma vediamo spesso, specie nei giovani, come i modelli di costume trasmessi dai media abbiano un'influenza considerevole rispetto ai comportamenti ed abbiamo rilevato come moda e cinema (e oggi la televisione ed altri mezzi) siano strettamente assimilabili come creatori di sogni e di miti.

Insomma il capo di vestiario anche nella realtà non è privo di potere rispetto alla vita degli uomini ed al modo in cui essi creano e rappresentano la loro società, ha un suo valore iconologico che può sfuggire a livello cosciente ma è indissolubilmente legato al nostro contesto culturale ed è una parte fondante della nostra concezione del mondo sociale.

Non riteniamo per questo che la moda sia da demonizzare, tuttavia, come in tutti gli ambiti d'altronde, fermarsi di tanto in tanto a riflettere sui significati profondi dei nostri comportamenti non è cosa da trascurare e per questo può essere utile anche un film "fantastico" come "Miracolo a Milano".

© GIANLUIGI ZARANTONELLO 2002

NOTE

1. Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, 2000.
2. Erwin Panofsky, *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, 1975.
3. Cfr. nota numero due.
4. Erving Goffman, *La natura della deferenza e del contegno*, in *Il rituale dell'interazione*, Il Mulino, 1988.

Scheda sintetica del film

Titolo Italiano	Miracolo a Milano
Titolo Originale	Miracolo a Milano
In Francia: Miracle à Milan (1951 - 100') - In Germania Occ.: Das Wunder von Mailand (1952 - 95') - In Gran Bretagna: Miracle in Milan (1952 - 101') - In Usa: Miracle in Milan (1951 - 100')	
Anno	1951
Durata	94'
Nazionalità	Italia
Genere	Commedia di Fantasia
Produzione	Vittorio De Sica per PDS con Enic
Distribuzione	Enic
REGIA	VITTORIO DE SICA
Soggetto	Tratto dal romanzo "Toto' il buono" di Cesare Zavattini
Sceneggiatura	Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, in collaborazione con Suso Cecchi D'Amico, Mario Chiari, Adolfo Franci
Fotografia	Aldo Graziati
Scenografia	Guido Fiorini
Musiche	Alessandro Cicognini
Montaggio	Eraldo Da Roma

© GIANLUIGI ZARANTONELLO 2002-2006 - www.gianluigizarantonello.it

