

Nuovo Miracolo a Milano

Riccardo Fedriga

20 Marzo 2026

Una sera di queste, entrando al Piccolo Teatro, si ha la sensazione che Milano stia raccontando ancora una volta una delle sue storie più profonde. Non solo perché torna *Miracolo a Milano*, la favola inventata da Cesare Zavattini e portata al cinema da Vittorio De Sica nel 1951, ora ripresa con la regia di Claudio Longhi, adattamento di Paolo di Paolo, Lino Guanciale accanto alla presenza luminosa di Giulia Lazzarini e gli allievi della scuola del Piccolo. Piuttosto perché quella favola, a distanza di settant'anni, continua a funzionare come una specie di dispositivo di lettura della città. Milano sembra riconoscersi in quella storia di baracche e miracoli, di povertà e ingegno, dove il realismo più severo convive con un'improvvisa apertura al meraviglioso. Protetta, da un lato, come i giardini patrizi e privati che si scorgono rigogliosi tra le severe mura delle vie tra l'Università Cattolica e Corso Magenta. Protesa, dall'altro, sulla civiltà delle sue macchine: da quelle quasi domestiche nelle stecche degli artigiani, oggi abbattute per far spazio ai boschi verticali, alle turbine sotto i carroponte delle fabbriche della periferia, fino alle rimesse urbane di quei prodigi tecnologici e viari che sono i tram, fiore all'occhiello del ventaglio identitario meneghino. Un'identità ferita pochi giorni fa dal deragliamento di un tram della linea 9 lungo la tratta che costeggia i bastioni di Porta Venezia: a pochi metri da Via Sirtori, dove ancora si conserva nell'androne di un anonimo palazzo la vecchia stazione dei tram a cavalli. Un dramma reale e insieme morale, tipicamente lombardo perché calato su un mestiere civile, piombato sull'allegoria quasi illuminista di un mezzo *novissimo* che nel rispetto delle povere vittime (Ferdinando Favia di Vigevano e il nigeriano Johnson Oky Louké) e dei 54 feriti — valica la tragedia e chiama in causa la letteratura milanese per eccellenza: il *Fulmine sul 220* di Carlo Emilio Gadda. «Se tutto è ragione a sto mondo, e se ogni fatto deve avere la sua causa, dove cercarla, dove cercarla per un fatto simile? Sono cose che fanno dubitare della Divina Provvidenza! Ma no, no, Vergine Santa, è impossibile, è impossibile... bisogna proprio diventar matti».

È per esorcizzare questi demoni che la città ha bisogno di raccontarsi attraverso le storie, che siano gli intrecci dei suoi giallisti o una favola. Ed è come se il racconto dovesse venire sempre da un punto di vista esterno e aperto: un venire da fuori indispensabile al completamento inesauribile di Milano. Una prospettiva ribaltata, una metafora che vive ancora nella regia di Longhi, il quale — al pari dei tanti intellettuali venuti da fuori — restituisce a una Milano smarrita il senso di una cittadinanza facendola vivere in un'immagine in cui esterno e interno, emigrazione e immigrazione, favola e tragedia, abuso e cuore in mano riescono a convivere in un ritratto talvolta nobile, talvolta meschino, ma sempre deciso a scacciare la tentazione di affidare la città al proprio per il proprio. Stereotipi meneghini che funzionano come un cordone sanitario, aiutano a tenere lontani i demoni del più gretto egoismo consolatorio che, sempre, fanno capolino nella velocità delle trasformazioni cui Milano è abituata a esporre i suoi cittadini.



Questa è la favola di Milano, il miracolo che ritorna. Un'identità ibrida che emerge dai modi in cui persone, professioni, gruppi sociali e forme di civismo costruiscono e interpretano la città vivendola dall'interno. Non è un ritratto ma una pratica, una sedimentazione di gesti, luoghi, abitudini. È qualcosa che si forma lentamente, come una stratificazione urbana. In questo senso *Miracolo a Milano* non è soltanto un racconto fantastico: è quasi un'allegoria del modo in cui Milano si è costruita nella storia e deve continuare a farlo, senza chiusure. La baraccopoli dove cresce Totò non è semplicemente un set neorealista. È una figura retorica, una metafora viva della città stessa, della sua capacità di reinventarsi in un'essenza che, per essere tale, deve basarsi proprio su ciò che sembra provvisorio, marginale, imperfetto.

Se si prova a leggere la storia di Milano attraverso questa lente, emerge una genealogia sorprendente. Da una parte la città illuminista di Pietro Verri e Carlo Cattaneo, dove industria e morale erano pensate insieme, come se il lavoro e la vita civile facessero parte dello stesso progetto urbano. Dall'altra la città moderna che si mette in movimento con *La città che sale* di Umberto Boccioni: gru, impalcature, cavalli imbizzarriti, operai che sembrano trascinare la città dentro un vortice di trasformazione. Poi la Milano grottesca di Carlo Emilio Gadda, che nell'*Adalgisa* ha saputo mettere alla berlina il nonsense borghese delle redini di un potere incappottato nell'astrakan che non teme la nebbia con le sue donnine infoulardate di mussola: una città insieme severa e autoironica, persino nell'allegoria del monumentale, come se le pietre custodissero una mappa minuziosa dell'aristocrazia industriale — quella geografia sociale che Gadda intravedeva tra Via Serbelloni, via del Vecchio Politecnico e il Conservatorio di Milano, dove i palazzi si dispongono come un atlante di pietra delle gerarchie urbane. E che negli anni si sarebbe allungata verso quelli che oggi sono già miti di ieri: bestiari culturali ormai estinti, dal Bar Jamaica di Brera alle librerie del quadrilatero — Milano Libri, Rizzoli Galleria, Garzanti Libri in via Spiga, Feltrinelli via Manzoni — fino alla Hoepli, in liquidazione, ultima discendente dopo 156 anni di vita culturale dai primi migranti svizzeri a oggi; e poi, in fondo alla nebbia di Via Monte Rosa, il Derby Club, quasi al Lido di Milano e a San Siro. Perché la particolarità di Milano non sta tanto e solo nei suoi monumenti quanto nei suoi luoghi del lavoro culturale. La città del dopoguerra è fatta di redazioni, librerie, caffè, circoli civili. Nella redazione della Bompiani in via Pisacane, nel 1961, Michelangelo Antonioni gira alcune scene di *La notte*, trasformando un ufficio editoriale, che sorge sul retro di un palazzo liberty, in uno dei luoghi simbolici del cinema moderno. La cultura non è mai un gesto isolato, ma una pratica quotidiana, quasi una forma di conversazione pubblica. Intorno a queste geografie della lettura si muovono da sempre le istituzioni civili: la Casa della Cultura, il Circolo De Amicis, il Centro Culturale San Fedele. Luoghi che oggi possono apparire quasi stereotipi della memoria meneghina, ma che da sempre funzionano come nodi reali della vita intellettuale della città. Un testimone oggi raccolto dal valore civile delle Fondazioni che, nel nome di chi l'ha resa tale, continuano ad animarne la vita culturale.

Attorno a questa rete si forma una comunità che deve la sua forza proprio alla sua debolezza identitaria: gli accolti. Accomunati dal vivere il lavoro, quando c'è, come una forma di partecipazione alla vita civile della città, sospesi tra l'autoironia di chi si saluta dicendo *buon lavoro*, un certo orgoglio e, oggi, molto disincanto nel sentirsi parte di una vita che non ci si può più permettere, neppure in affitto. Orgoglio — e pregiudizio dei non milanesi — per una città capace di

pensarsi in dimensione internazionale, e non solo perché vicino all'Europa; disincanto per il rapporto spesso difficile tra ideologia di turno (ieri gli archistar, oggi tocca al digitale), iniziativa civile e potere politico. Gli intellettuali milanesi, poi — categoria che quasi si menziona sottovoce — sembrano oscillare tra cecità narcisistiche, poca autoironia per alcuni tic corporativi e una certa frustrazione per non riuscire a incidere davvero sulle trasformazioni della città. E tuttavia, sotto questa ambivalenza, emerge una disposizione comune: l'idea che la cultura non possa separarsi dalla vita civile. Non ci si dovrebbe limitare a pensare i problemi al riparo nelle mura delle proprie accademie: si deve, quantomeno, tentare di misurarli nella loro realizzazione concreta nella città. Come se nella tradizione milanese esistesse una forma di pragmatismo tendenziale, un'abitudine a valutare le idee per ciò che riescono a fare nella realtà. Un pragmatismo che non coincide con l'efficienza tecnocratica né con l'utilitarismo economico, ma con una sorta di etica civile che oggi andrebbe nuovamente alimentata invece di coltivare un personalismo sfacciato.



Anche per questo la favola di *Miracolo a Milano* continua a risuonare così profondamente nella memoria di tutti. Grazie alla fiaba collettiva, la baraccopoli richiama in positivo quell'*Albergo dei poveri* di Maksim Gorkij con cui nel 1947 il Piccolo Teatro di Milano si aprì al pubblico e, insieme, ricorda le “coree” delle periferie milanesi, i quartieri precari che negli anni Cinquanta e Sessanta accolsero migliaia di migranti arrivati dal Polesine o dal Sud. Ma evoca anche per contrasto i quartieri esclusivi ed escludenti di un'edilizia luccicante e neoclassista

che sorge all'ombra, nel senso più letterale del termine, della città del Novecento. È la Milano delle sirene delle fabbriche, delle nebbie che salgono dalla pianura, dei tram che attraversano una città ancora in costruzione. È la città che Paolo Grassi aveva immaginato di raggiungere con il progetto del Teatro Quartiere, portando il teatro nei quartieri come una forma di servizio civile. Poi arrivano gli anni della chiusura delle fabbriche, del terrorismo, delle trasformazioni economiche e sociali e delle controculture portatrici di novità eccentriche, troppo spesso inascoltate. Negli anni Ottanta del Novecento Milano cambia volto e l'antica immagine della capitale morale lascia spazio alla caricatura della capitale immorale: la città della finanza spettacolare e del denaro facile, e poi quella dell'egoismo immobile di una falsa identità padana. Anche questa è una rappresentazione — forse, con Mani Pulite, la più rumorosa — ma non coincide necessariamente con l'identità della città.

Perché Milano resta, in fondo, una città che non si offre immediatamente allo sguardo. Bisogna cercarla nei suoi luoghi e nelle reti invisibili che tengono insieme mestieri, professioni, sapere e vita pubblica. È una città che ha saputo accogliere e trasformare migliaia di persone arrivate dai molti altrove che vi sono confluìti e che, caso quasi unico in Europa, si sono radicate fino a sentire — per quanto non lo ammettano — di tornare a casa dopo, e non prima, il fine settimana. Aveva ragione Arbasino: Milano è da sempre una costellazione di ritratti milanesi che la città ha lentamente fatto propri. Persino la poesia ha raccontato questa dimensione insieme centrifuga e centripeta della città. Le fabbriche grandi e piccole della cintura industriale — dalle Acciaierie Falck alla fabbrica dei Testori a Novate — entrano nelle sue pagine come un paesaggio morale prima ancora che urbano. E nei versi di Delio Tessa, Franco Loi e Giampiero Neri, Daria Menicanti e Luciano Erba la Milano delle periferie e dei percorsi più intimi diventa lingua, ritmo, memoria collettiva, ordine sempre pronto a scompaginarsi: una città che passa dalle officine, ai ricordi privati al tram della domenica, dove persino lo stadio — quello che Vittorio Sereni seppe trasformare in poesia nerazzurra — entra nella trama quotidiana della vita urbana.

Cullati dalla dolcezza di *Nostalgia de Milan*, canzone che parla dell'essenza della città più di mille falsi manifesti elettorali, gli spettatori del Piccolo Teatro di Milano rivedono sulla scena — come tutti noi abbiamo fatto con Cesare Zavattini e Vittorio De Sica — gli abitanti della baraccopoli di *Miracolo a Milano* volare sopra il Duomo di Milano sulle loro scope. Sappiamo tutti che è un quadrato rotondo: una scena impossibile e insieme perfettamente plausibile, un gesto di fantasia che nasce dentro la materia più concreta della città. Eppure, è così che sono andate le cose nel pragmatismo imperfetto di Milano: definizione perfetta che si deve a un

vero partigiano e austero storico della filosofia milanese (accolto ovviamente dalla provincia vicentina), Mario Dal Pra.

Qualcuno ha poi criticato lo spettacolo per la lunghezza, per alcune concessioni dell'adattamento al gesticolare del più noto Totò de Curtis e per un dialetto non sempre facile da restituire. Forse. Ma forse vale anche la pena di chiedere alle migliaia di persone che Milano ha trasformato in voci della città se quelle che, nella messa in scena, sono state lette come difficoltà, non siano state invece una rappresentazione dell'appartenenza a Milano. Guanciaie è in scena a dirci che Milano non è mai stata una lingua pura. È sempre stata una lingua imparata, un grammelot urbano di gesti importati, assimilati e non confinati in riserve di periferia. Ed ecco che quell'accento e quel roteare le braccia in circolo diventano segni tangibili dell'identità del *Nost Milan*. Se ne ricordi chi si candida ad amministrarla, e venga come chi si sente accolto tra gli accolti delle diverse generazioni, tra le molte provenienze, le molte lingue e i molti mestieri che nel tempo ne hanno fatto una città. Perché Milano — forse più di ogni altra città europea — non ha mai smesso di costruirsi proprio così: tra favola e lavoro, tra gli accenti diversi e le molte origini. Come la direzione di quel suo Piccolo Teatro che, attraverso milanesi – pugliesi, bergamasche e giuliani, tunisini di nascita e romani di formazione, e oggi emiliani, conduce dentro l'essenza di quell'ostinato e imperfetto miracolo civile.

In copertina, fotografia di Masiar Pasquali.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

