

*'E figlie so' piezz' 'e core*  
ovvero  
L'utopia sociale di  
Eduardo De Filippo  
alla luce di *Filumena Marturano*

A. Roberto Ubbidiente

«Chissà, forse un giorno la gente  
si scervellerà per capire, dalle mie commedie,  
qual era la mia concezione della vita  
e non s'accorgerà che neanche io ho capito niente,  
che nessuno capirà mai niente  
e che forse capire, in fondo, è inutile» (Eduardo).

Nell'ambito della vasta produzione teatrale di Eduardo De Filippo, *Filumena Marturano* (1946) – insieme a *Napoli milionaria!* (1945) e *Questi fantasmi* (1946) – fa parte della trilogia sociale del dopoguerra che sul finire del secondo conflitto mondiale avviò la seconda stagione della drammaturgia eduardiana. In questa sua seconda fase creativa il drammaturgo partenopeo si mosse verso un netto scioglimento dai canoni artistici del teatro popolare napoletano (e soprattutto scarpettiano), per rivolgersi ad un pubblico e a una realtà sempre più ampi che oltrepassavano di molto i confini geografici e culturali del teatro locale, avvertito ormai come non idoneo per un discorso di ampio respiro quale quello che Eduardo si preparava a fare. Perciò, a partire dalla metà degli anni Quaranta, la produzione drammaturgica di De Filippo appare decisamente più «attenta alla società, al presente, alla realtà storica del dopoguerra che accomuna gli uomini di diverse nazionalità, delle quali la realtà napoletana diviene paradigma»<sup>1</sup>. Questo nuovo orientamento estetico fu realizzato da Eduardo tanto a livello più strettamente tecnico-linguistico, con la riscrittura di fondamentali opere del periodo antecedente alla guerra, quanto a livello contenutistico, con la scelta di temi e motivi legati alla problematica realtà

<sup>1</sup> A. PLACELLA, *Come lavorava Eduardo alla rielaborazione delle commedie della Cantata dei giorni pari*, in «Rivista di Letteratura italiana», 1 (XVII), 1999, p. 84.

postbellica napoletana. A fungere da ideale anello di congiunzione tra le due fasi storiche del teatro eduardiano saranno i tre atti di *Natale in casa Cupiello* che anticipano profeticamente gli ulteriori sviluppi critici dell'autore-attore-regista partenopeo. In tal senso, le battute iniziali della commedia pronunciate dalla moglie Concetta per 'svegliare' il protagonista<sup>2</sup> rivelano tutta la loro portata simbolica soprattutto se idealmente ricollegate al finale di *Napoli milionaria*, il primo capolavoro della triade sociale, nel quale il protagonista Gennaro Jovine annuncia fiducioso che «ha da passà 'a nuttata» ossia la guerra. Tuttavia, sebbene il cardine di questa prima opera postbellica risieda ancora nella tragedia del conflitto, le cui drammatiche conseguenze avevano sconvolto l'ordine sociale e minato la solidarietà tra gli uomini, nelle due commedie che la seguirono il baricentro si sposta dal tema del conflitto in sé ai problemi legati alla conseguente ricostruzione che in quel periodo si andava avviando in tutta Italia, che Eduardo, però, intende in primo luogo come ricostruzione morale e civile di una intera nazione nonché della sua cultura. In entrambe le opere

«il dramma della guerra a Napoli [...] è presentato piuttosto come storia che come cronaca; e per molti versi si prefigurano in questa città-teatro della distruzione materiale e della dissoluzione etica, i problemi nazionali del day after»<sup>3</sup>.

Con la sua *Filumena*, dunque, De Filippo intende lanciare un pressante invito alla riflessione sui tempi e i modi del ripristino del sistema civile e culturale di un'Italia moralmente e psicologicamente (oltre che materialmente) disfatta dal conflitto appena conclusosi, analizzando il ruolo e i compiti che ciascuna classe sociale avrebbe dovuto svolgere nella realizzazione della rinascita socio-culturale del Paese.

Com'è noto, lo spunto della commedia fu offerto da una vicenda realmente accaduta<sup>4</sup>. Se tuttavia il curioso fatto di cronaca rappresentò l'input necessario per l'idea originale e la progettazione della commedia, la realizzazione dell'opera non si limiterà alla semplice rappresentazione scenica del «fattarello» in sé, ma andrà presto ad iscriversi nel ben più ampio discorso estetico e drammaturgico eduardiano, dando vita ad una delle pagine più efficaci di

<sup>2</sup> Concetta: «Lucarie', scetete song' 'e nnove! Lucarie', scetete song' 'e nnove!», *Natale in Casa Cupiello*, Atto I, scena I.

<sup>3</sup> A. BARSOTTI, *Introduzione a Eduardo*, (Gli scrittori, 34), Bari 1992, p. 55.

<sup>4</sup> «L'idea di *Filumena Marturano* [...] mi nacque alla lettura di una notizia: una donna, a Napoli, che conviveva con un uomo senza esserne la moglie, era riuscita a farsi sposare soltanto fingendosi moribonda. Questo era il fattarello piccante, ma minuscolo: da esso trassi la vicenda ben più vasta e patetica di *Filumena*, la più cara delle mie creature». Intervista di Eduardo in «*Oggi*», 5 gennaio 1956.

critica sociale dell'autore. Contrariamente alla vera protagonista della vicenda, la Filumena eduardiana, pur ricorrendo allo stesso stratagemma del matrimonio in extremis, non riuscirà a coronare il sogno di (ri)costruire in tal modo una propria famiglia, dando finalmente un padre ai suoi tre figli. Il machiavello della donna, infatti, fallirà allorché la sua legge dell'amore che «nun sape chiàgnere» si scontrerà con la legge degli uomini e dei paragrafi del codice ossia con «'a ggente: 'o munno. 'O munno cu' tutt' 'e legge e cu' tutt' 'e diritte... 'O munno ca se difende c' 'a carta e c' 'a penna. Domenico Soriano e l'avvocato». E soltanto quando Filumena gli svelerà di essere il padre naturale di uno dei suoi figli, rifiutandosi, però, categoricamente di rivelargliene l'identità, Domenico si vedrà costretto a sposarla, legittimando in tal modo tutti e tre i ragazzi e dando vita a quella famiglia Soriano che per oltre vent'anni aveva costituito l'unico vero sogno della donna. Così, la figura di Filumena cessa di essere il semplice personaggio di una ex prostituta di umilissime origini, donna astuta e intelligente, che con uno stratagemma ben architettato riesce a 'rubare' un cognome<sup>5</sup> grazie al quale acquisire un nuovo e migliore stato sociale, onde poter finalmente rivelare – in uno dei monologhi più drammatici della storia del teatro di tutti i tempi – la propria identità di madre ai tre figli ormai adulti.

Nelle mani di Eduardo, Filumena riesce a superare i limiti imposti dai panni del singolo personaggio e da una vicenda di sia pur sicuro effetto drammatico, per assurgere ad un ruolo di forte simbolismo di natura psicologica e sociale. Il progetto eduardiano, infatti, si riprometteva di fare della commedia non solo una denuncia dei drammi umani ed esistenziali legati alla guerra e da essa scaturiti, ma soprattutto una messinscena delle mille lacerazioni che caratterizzavano la società italiana all'indomani del conflitto mondiale e che ne rendevano tanto più urgente e complessa l'opera di ricostruzione civile. Così Eduardo:

«alla base del mio teatro c'è sempre il conflitto fra individuo e società [...] tutto ha inizio, sempre, da uno stimolo emotivo: reazione a un'ingiustizia, sdegno per l'ipocrisia mia e altrui, solidarietà e simpatia umana per una persona o un gruppo di persone, ribellione contro leggi superate e anacronistiche [...] sgomento di fronte a fatti che, come le guerre, sconvolgono la vita dei popoli»<sup>6</sup>.

Per meglio comprendere le intenzioni dell'Autore e opportunamente inquadrare la commedia nel suo lungo discorso di intellet-

<sup>5</sup> «Vulevo fa' na truffa! Me vulevo arrubbà nu cugnome!». (FM, Atto secondo, p.46). Questa e tutte le altre citazioni della commedia sono tratte da: E. DE FILIPPO, *Filumena Marturano*, (Collezione di teatro, 36), Torino 1979, pp. 71.

<sup>6</sup> *I Capolavori di Eduardo*, Torino 1973, vol. I, p. VII.

tuale umanista, prim'ancora che di drammaturgo, sarà quindi necessario richiamare alla memoria quella che fu la situazione in cui venne a trovarsi la società italiana dopo la caduta del fascismo e la fine della seconda guerra mondiale. In altre parole, la critica eduardiana va contestualizzata nella profonda spaccatura geografica, sociale e ideologica che caratterizzò l'Italia dopo l'8 settembre con un Meridione sostanzialmente già liberato dalle forze alleate, un Centro che si andava organizzando intorno ai Comitati di Liberazione Nazionale ed un Settentrione impegnato nella Resistenza. La lotta per raggiungere l'obiettivo comune che risiedeva nell'abbattimento del regime e nella liberazione e riunificazione del Paese ebbe il merito di non far emergere le profonde differenze ideologiche e politiche presenti tra le varie forze in campo e soprattutto all'interno dei partiti tradizionali. Ben presto, però, a quello che Pietro Nenni definì il «vento del Nord», che «avrebbe portato il rinnovamento e spazzato via ogni resistenza» conservatrice, ricostruendo dalla base l'intero sistema politico-amministrativo italiano ormai obsoleto, si contrappose una contropinta proveniente dal Meridione, in cui l'influenza del centro moderato e delle forze conservatrici e monarchiche era decisamente più forte.

Proprio all'indomani della Liberazione, dunque, quando occorreva finalmente adoperarsi per dare vita ad un progetto comune di rinascita e rifondazione sociale e nazionale, sorsero enormi problemi di natura politico-sociale, i quali non fecero altro che portare alla luce vecchi dissidi ideologici e antiche divisioni sociali. La profonda divisione tra le due anime dell'Italia del dopoguerra si rivelò in tutta la sua portata sin dalle prime elezioni libere del '48 in cui si contrapposero da una parte il blocco di sinistra, simbolo del Paese rinato grazie all'insurrezione popolare, e dall'altra le classi medie riunite intorno alla DC, che perseguivano un rapido ritorno all'ordine ed alla normalità. In campo culturale la spaccatura ideologico-politica del Paese si accompagnò ad un acceso dibattito sul nuovo ruolo che gli intellettuali avrebbero dovuto svolgere nella società italiana del dopoguerra. La questione, nei termini essenziali, verteva sull'opzione tra impegno e disimpegno ovvero fra cultura politicizzata e sensibile alle tematiche sociali e arte estremamente esteticizzata e socialmente disimpegnata. In realtà, lungi dal costituire una mera *querelle* letteraria oziosa e poco significativa, la polemica sul nuovo modello di intellettuale impegnato e sui compiti della sua arte andava a toccare nel profondo tutto il disagio di una *intelligentia* uscita a dir poco lacerata dal ventennio nero e, soprattutto, dall'orrore dell'esperienza bellica. Furono, infatti, proprio la guerra e il successivo bisogno di dare una spiegazione a quella morte della ragione e dei valori dell'umanesimo san-

cita dall'avvento delle dittature europee a fornire l'input decisivo per avviare l'analisi introspettiva e autocritica che caratterizzò il dibattito culturale dell'Italia postbellica. A questo dibattito Eduardo aveva già partecipato sin dall'inizio con appassionata convinzione – «Ogni anno di guerra ha contato come un secolo nella nostra vita di prima»<sup>7</sup> – ma, data la sua proverbiale introversione, non apertamente, in prima persona, bensì affidando le sue tesi alla sua penna di commediografo. Ne era nata la già citata *Napoli milionaria*, con cui egli quasi profeticamente aveva trasformato

«il diritto della memoria in dovere della comunicazione e in viatico di conoscenza: nella consapevolezza che il terreno di coltura per gli errori futuri sarà nella mancata o irrisoria volontà di ricerca sul passato e sul perché della barbarie moderna»<sup>8</sup>.

Ora, a solo un anno di distanza, il drammaturgo avvertiva il bisogno di reintervenire sullo stesso tema, spostando tuttavia l'accento sulla desolazione morale e civile dell'Italia postbellica e soprattutto sul bisogno e la voglia di rinascita e di ricostruzione che andava via via animando tutti gli strati sociali. Così, Eduardo fu spinto ad affidare a *Filumena Marturano* la sua ennesima denuncia dei mali della guerra – di ogni guerra – nonché alcune tra le note più significative della sua critica sociale alla moderna società italiana appena uscita dal conflitto<sup>9</sup>. In realtà De Filippo non fece mai mistero dei suoi veri intenti. Anzi, come risulta da un colloquio-intervista avuto con Franco Zeffirelli alla vigilia della prima londinese della commedia, fu egli stesso a gettare le basi per un'interpretazione socio-critica di *Filumena*, svelandone il forte carattere simbolico che egli aveva inteso conferire ai protagonisti ed alla vi-

<sup>7</sup> M. MIGNONE, *Il teatro di Eduardo De Filippo. Critica sociale*, Roma 1974, p. 11.

<sup>8</sup> A. BARSOTTI, *Introduzione.*, cit., p. 55.

<sup>9</sup> Del resto, che il vero intento originale della commedia fosse di carattere critico-sociale e che il fatto di cronaca, la vicenda in sé, ne costituissero lo spunto ma non l'oggetto, risulta evidente dal fatto che l'Autore rinunciò a mettere in scena la simulata agonia della protagonista e la conseguente celebrazione del matrimonio in extremis, facendo iniziare la storia quando ormai il machiavello è già stato consumato. In tal modo lo spettatore è costretto a rivivere gli antecedenti attraverso il racconto dei protagonisti: Domenico, Filumena, Alfredo (factotum di lui) e Rosalia (confidente di lei), testimoni oculari. Né occorre molto tempo perché il pubblico intuisca chi sia ciascuno dei quattro personaggi, quale possa essere la sua biografia (a cominciare dalla protagonista) e cosa mai possa essere avvenuto immediatamente prima che si alzasse il sipario: nel giro di qualche battuta, in un paio di pagine iniziali, Eduardo riesce a fornire tutte le informazioni necessarie per inquadrare opportunamente la trama e i singoli personaggi, onde dare immediato corso alla vicenda. Ulteriore prova, questa, del fatto che egli intendesse dare al pezzo tutt'altro valore che quello restrittivo di una mera vicenda biografica, sia pure dai forti toni drammatici.

cenda. Sulla base, dunque, della lettura interpretativa avviata dallo stesso Autore, l'intera storia della Marturano sarebbe da intendere quale metafora delle vicissitudini della società italiana prima, durante e dopo il conflitto mondiale. Filumena è una donna dal carattere sostanzialmente forte e combattivo, indurito dalla guerra, ma fondamentalmente schietto. È stata costretta dalla fame a conoscere l'umiliazione dell'amore mercenario, ciononostante ha saputo conservare una fondamentale onestà di carattere che, grazie anche ad una religiosità elementare ma sincera, non le ha fatto dimenticare i suoi doveri di madre. I tratti tormentati del volto ne rispecchiano il «passato di lotte e di tristezze». Ella

«non può nascondere la sua origine plebea: non lo vorrebbe nemmeno. I suoi gesti sono larghi e aperti; il tono della sua voce è sempre franco e deciso, da donna cosciente, ricca d'intelligenza istintiva e di forza morale, da donna che conosce le leggi della vita a modo suo, e a modo suo le affronta» (*FM*, Atto primo).

E proprio ad una donna dai simili tratti l'Autore affida il compito di rappresentare metaforicamente sul palcoscenico le sorti del suo Paese ossia di quell'Italia postbellica che, uscita avvilita e semidistrutta dal conflitto, cercava in sé la forza di rifondarsi e riprendere una vita normale.

A questa ricostruzione materiale Eduardo ne anteponeva – anzi, opponeva – un'altra, per lui ben più importante e prioritaria: quella morale, civile e culturale dell'intera società italiana. Ma questo tipo di ricostruzione rendeva necessario il ripristino della fiducia reciproca e della solidarietà sociale che la guerra, rendendo tutti nemici di tutti, aveva quasi completamente annientato<sup>10</sup>. Bisognava, dunque, sforzarsi per ricomporre quel tessuto sociale profondamente lacerato dalle divisioni – non solo ideologiche – causate dal conflitto. Il richiamo a questo tipo di profonda coesione sociale (che faceva seguito alla denuncia, avanzata in *Napoli milionaria*, del suo venir meno a causa del conflitto) è ora affidato da Eduardo alla voce di Filumena e rivive in particolar modo nella strenua battaglia condotta dalla donna per poter legittimare la sua famiglia, riunendo i figli sotto un unico cognome. Sì, la famiglia unita, agognata da Filumena è nient'altro che il simbolo della società solidale sognata da Eduardo: «'a famiglia, 'a casa... 'a famiglia ca s' auni-sce pe' nu cunziglio, pe' nu sfogo...» (*FM*, Atto primo).

Questa lettura trova ulteriore conferma nel carattere simbolico che l'Autore attribuisce agli altri personaggi-chiave della vicenda, i quali vanno letti e interpretati in maniera del tutto speculare rispetto alla componente sociale che ciascuno di essi ha il compito

<sup>10</sup> V. la tesi di fondo di *Napoli milionaria*.

di incarnare. Ciò vale anzitutto per Domenico Soriano, laconicamente definito «ricco dolciere», il cui valore simbolico va considerato alla luce delle note biografiche introduttive:

«Cinquant'anni ben vissuti. Gli agi e la cospicua posizione finanziaria lo hanno conservato di spirito acceso e di aspetto giovanile. La 'buonanima' di suo padre, Raimondo Soriano, uno tra i più ricchi e furbi dolcieri di Napoli [...] non aveva occhi che per lui. I capricci di don Domenico (da giovanotto era conosciuto come 'O Signurino don Mimì), non avevano limiti, né per la loro stravaganza, né per la loro originalità» (*FM*, Atto primo).

Per censo e per vocazione, dunque, Domenico è destinato ad incarnare il prototipo del capitalista arrogante e sicuro di sé che «non vede limiti né ostacoli», l'immagine, insomma, di colui che, aduso a tenere in mano le redini<sup>11</sup> non è abituato a veder mettere in discussione un suo ordine o una sua parola. In tal senso, la sua passione giovanile per i cavalli, più volte citata nella commedia, acquista un grande peso simbolico<sup>12</sup>.

Tracotanza e spavalderia sono i tratti principali di questo personaggio che, da sempre signore e padrone, è abituato a comandare e non ha mai visto dubitare del suo potere. Sarebbe tuttavia errato voler vedere in Domenico la prova di un rifiuto a priori di tutto il sistema capitalistico da parte di Eduardo. Troppo consapevole era quest'ultimo del ruolo fondamentale che imprenditori, alta finanza e grandi capitalisti avrebbero di lì a poco svolto per la ricostruzione del Paese ed il ripristino dell'economia e, quindi, del benessere di tutta la società italiana, per cadere in una facile condanna sommaria del capitalismo *tout court*. Semmai la critica radicale dell'Autore è diretta ad una sorta di capitalismo selvaggio che, come si diceva per Domenico, «non vede limiti né ostacoli» e non

<sup>11</sup> «Appassionato amatore di cavalli, è capace di trascorrere mezzogiornate a rievocare con gli amici le prodezze agonistiche, le 'gesta' dei più importanti esemplari equini che passarono per le sue nutrite scuderie» (*FM*, Atto primo).

<sup>12</sup> «E megliè cavalle erano 'e mieie. [...] Parigi, Londra... 'e ccorse... Me sentevo nu Padreterno! Me sentevo ca putevo fa' chello ca vulevo io: senza règula, senza cuntrollo... (Infervorandosi) Ca nisciuno, maie, manco Dio, me puteva levà 'a copp' 'o munno! Me sentevo padrone d' 'e muntagne, d' 'o mare, d' 'a vita mia stessa». (*FM*, Atto secondo).

In quest'ottica l'amara constatazione finale di Domenico che, cioè, a sua insaputa i suoi «cavalli» si erano già fermati da tempo, per cedere il posto a più giovani puledri (i figli) rappresenta un ulteriore dramma umano e personale all'interno del dramma sociale e familiare che è «*Filumena*». Cfr. le ultime battute del terzo atto: «Tè ricuorde, Alfre', quanno 'e cavalle nuoste currevano? [...] Se so' fermate.... Se fermaieno tantu tiempo fa. E io nun 'o vvulevo credere, e dint' 'a fantasia mia 'e vvedevo sempe 'e correre. Ma, mo, aggiu capito ca s' erano fermate già 'a nu sacco 'e tiempo! (Mostra i giovanotti) Mo hann' 'a correre lloro! Hann' 'a correre sti cavalle cca, ca so' giùvene, so' pullidre 'e sango! Che figura faciarràmo si vuléssemo fa' correre ancora 'e cavalle nuoste? Ce faciarràmo ridere nfaccia, Alfre'!».

conosce regole, avendo ovviamente perso di vista ogni sorta di dimensione etica nonché di sensibilità e di solidarietà sociale. Si noti, infatti, che il Soriano non appartiene alla generazione dei *self-made-men* come suo padre, bensì eredita un patrimonio che lui non ha contribuito a costruire e che gli fa pensare di essere un invincibile rappresentante della «razza padrona». È da questo capitalismo senza freni e senza scrupoli che Eduardo intende mettere in guardia. Esso, infatti, se lasciato fare, avrebbe finito per gettare l'Italia in un baratro più profondo di quanto non avesse già fatto la guerra.

A questa tentazione – molto probabile alla vigilia della ricostruzione e della rifondazione del sistema politico, economico e amministrativo di un intero Paese – Eduardo oppone un'immaginaria Italia che, madre comune di *tutti* gli Italiani, lotta proprio come Filumena «da belva ferita e pronta a spiccare il salto sull'avversario», affinché i suoi figli siano tutti uguali e tutti legittimati. In quest'ottica, l'inizio della commedia con lo scontro diretto tra Filumena/Italia e Domenico/capitalismo appare in tutta la sua portata simbolica e illuminante per il resto della vicenda. E la battaglia egualitaria condotta dalla donna affinché i figli/Italiani siano e restino tutti uguali agli occhi del padre viene a costituire il vero e proprio filo rosso di tutta la vicenda, il principale *leit-motiv* che accompagnerà lo spettatore dall'inizio della commedia fino alle sue ultimissime battute, quando Domenico dovrà riconoscere rassegnato che: «E figlie so' ffiglie.... E so' tutte eguale.... Hai ragione, Filumè', hai ragione tu!». Saranno, dunque, i tre figli di Filumena, simboli, come vedremo, di altrettanti ceti sociali, a rappresentare il *punctum dolens* su cui verrà ad incentrarsi la parte principale della vicenda. Al di là della metafora, dunque, sullo sfondo della ricostruzione postbellica dell'Italia, Eduardo si appellava alla società italiana (la madre) affinché si opponesse alle possibili azioni di un capitalismo selvaggio (il padre), onde preservare la pacifica convivenza civile e la solidarietà sociale – ai suoi occhi la vera dimensione umana di una società – da tutti i deleteri conflitti che sarebbero necessariamente insorti in conseguenza del trattamento privilegiato e della conseguente immunità (o impunità) di una delle sue parti a scapito delle altre.

A questo punto, però, sarà bene mettere in guardia il lettore da qualsiasi tentazione di interpretare la strenua lotta per l'uguaglianza condotta da Filumena quale implicito ammiccamento ideologico da parte dell'Autore a eventuali principi di stampo antiborghese o comunista, sia pure di un comunismo avvertito più come proposta ideologica che come sistema politico-istituzionale. Un simile approccio, infatti, sarebbe altrettanto fuori luogo come la già scar-



tata lettura di Domenico in chiave di aprioristica critica anticapitalista. Tanto più che è lo stesso Eduardo a intervenire su questo punto a favore di una interpretazione più equilibrata:

«Non è esatto dire che l'ambiente delle mie commedie è quello della media borghesia. [...] Del resto la borghesia c'è, e io non credo nel tagliare le teste ma nel cercare di farle pensare, così, ogni volta che posso, mi rivolgo al borghese medio per cercare di liberarlo dalla paura cieca che ha chi possiede dei beni, per fargli capire che al mondo ci sono anche cose più importanti della proprietà. Secondo me il popolo, per diventare migliore, ha solo bisogno di liberarsi della sua fame secolare, della sua ignoranza secolare e del secolare cattivo esempio datogli dalla nobiltà prima e dalla borghesia poi. Se quest'ultima prende coscienza dei propri privilegi e del cattivo uso che ne ha fatto, ciò non può che andare a vantaggio del popolo, oltre che della borghesia stessa, la quale non è un mondo grigio ma un mondo che, non dimentichiamolo, ha dato impulsi notevoli al progresso dell'umanità: Rivoluzione francese, Marx eccetera»<sup>13</sup>.

Difatto, se è vero che Eduardo fa dell'uguaglianza tra i figli il motivo centrale del suo pezzo, è pur vero che essa in ultima analisi non trova la sua motivazione nella natura intrinseca dei tre ragazzi. Nelle intenzioni di Filomena, che non rivelerà mai al Soriano l'identità del suo figlio naturale per non compromettere la posizione degli altri due, l'uguaglianza dei figli di fronte al padre è volta in primo luogo a salvaguardare l'armonia e l'unità della famiglia, in quanto premunisce Domenico dal concedere privilegi ed uno status prioritario a quello che fosse risultato il suo *vero* figlio – perché figlio naturale – a scapito degli altri due – «solo» adottivi – innescando tra i fratelli un pericoloso conflitto d'interesse. In tal senso, dunque, si tratta meramente di un'uguaglianza *dei* figli (agli occhi del padre) piuttosto che *tra* i figli. Ché per il resto Eduardo non perde occasione per sottolineare le profonde differenze d'indole, di interessi e persino di estrazione sociale riscontrabili nei tre fratelli, spesso mettendo criticamente in luce questo o quell'aspetto della loro personalità. In effetti, pur essendo stati allattati dallo stesso seno e cresciuti con gli stessi mezzi (il denaro che in tanti anni Filomena ha saputo sottrarre a Domenico) i tre ragazzi non potrebbero essere più differenti – e vorremmo dire distanti, psicologicamente e socialmente lontani – tra loro. Né la laconica presentazione farebbe supporre un sia pur minimo grado di parentela. Eduardo, infatti, ce li presenta tra i personaggi della commedia con la sola indicazione della professione: Umberto, studente; Riccardo, commerciante; Michele, operaio. Se questo, però, sarà l'ordine seguito per l'entrata in scena nel mezzo del secondo atto, esso non corrisponde a quello seguito da Filomena nel primo<sup>14</sup>, quando, nel

<sup>13</sup> I. Q. De FILIPPO (ed), *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*, Milano 1985, p. 174.

<sup>14</sup> Cfr. *FM*, Atto primo.

rivelare la loro esistenza ad un sempre più sbigottito Domenico, la protagonista parlerà prima dell'anonimo idraulico poi di Riccardo, il camiciaio, ed infine, col dovuto orgoglio, di Umberto, l'unico dei tre, che «ha studiato, ha voluto studià. Fa 'o ragioniere e scrive ncopp' 'e ggiurnale».

Questa differenza, tra Autore e protagonista è solo apparentemente secondaria. Una più attenta lettura, infatti, rivelerà presto che, al contrario dell'ordine osservato nella presentazione dei personaggi, la successione seguita da Filumena è di forte carattere emozionale in quanto fornisce una preziosa indicazione sulle affinità psicologiche tra la donna, semianalfabeta e di umili origini, e quello che dei suoi figli è socialmente più in basso, l'idraulico appunto. Questa sorta di vicinanza affettiva, di immediatezza di rapporti, verrà riconfermata anche più avanti, quando, messa alle strette da Domenico, Filumena fingerà di rivelargli il nome del figlio, scegliendo anzitutto quello più economicamente svantaggiato e vicino al suo mondo<sup>15</sup>. L'ordine seguito dall'Autore, invece, sancito dalle entrate in scena, muove da considerazioni di natura critico-sociale. In effetti, lungi dal costituire un elemento secondario nella vicenda, la diversa estrazione sociale dei tre ragazzi, rappresenta una delle note principali della commedia, in quanto rimanda a quelle che nell'Italia postbellica costituivano le tre classi sociali più importanti, nell'ordine (eduardiano): gli intellettuali (Umberto), la borghesia imprenditoriale (Riccardo) e i lavoratori (Michele). Erano soprattutto questi tre i ceti che Eduardo vedeva investiti di compiti e responsabilità ben precisi nella vita civile della futura società italiana, poiché, se i primi erano chiamati a creare le basi per la ricostruzione e lo sviluppo morale e culturale della nazione, all'operosa collaborazione degli altri due erano affidati la rinascita materiale, il benessere e lo sviluppo economico dell'intero Paese.

Ecco, dunque, che il quadro si completa: ad una Filumena/Italia ed un Domenico/capitalismo-senza-regole Eduardo affianca ora tre ignari rappresentanti delle forze sociali destinate ad avere il maggior peso nella determinazione delle sorti della ricostruenda nazione. Alla luce di questa considerazione, anche l'ordine di entrata in scena dei tre giovani assume un valore affatto simbolico e rimanda al precipuo messaggio critico-sociale che sottende a tutta l'opera. Con la loro visita, infatti, i tre ragazzi rispondono ad un preciso invito della protagonista, la quale, vistasi annullare dalla «legge degli uomini» la messinscena del matrimonio in extremis, ultimo tentativo fatto per mettere insieme una famiglia legale, ha

<sup>15</sup> Cfr. *FM*, Atto terzo.

deciso, sperando nella proverbiale voce del sangue, di rivelare ai tre ragazzi tutta la verità: lei ne è la madre e loro sono fratelli. Si tratta del momento clou di tutta la vicenda, che si avvale di uno dei monologhi più drammatici di tutta la storia del teatro, non soltanto partenopeo. Va da sé che, nella lettura in chiave metaforica della commedia, questa scena assume un valore tutto particolare che ne fa una delle massime espressioni della critica sociale di Eduardo. L'invito di Filumena ai figli rappresenta un appello, allo stesso tempo urgente e drammatico, che, in realtà, ha tutt'altro mittente e ben diversi destinatari. Con esso, infatti, Eduardo si rivolge direttamente alle tre principali parti della società italiana affinché, pur nella distinzione di ruoli e di compiti, nell'imminente processo di riunificazione e ricostruzione del Paese vengano poste le basi di un ritrovato senso d'appartenenza ad un'unica identità nazionale (la *famiglia* di Filumena, appunto) nonché di un nuovo contratto sociale basato sull'uguaglianza e sulla solidarietà. Così, cogliendo una nota critica dell'Autore, nell'ordine d'arrivo dei tre figli è possibile leggere un palese riferimento ad un diverso grado di sensibilità civile, che le classi più rilevanti mostravano nel rispondere ai bisogni del Paese, nonché ad una loro capacità più o meno spiccata nell'adoperarsi per il suo bene.

Il primo a rispondere all'invito di Filumena è Umberto, il figlio intellettuale. Ciò mostra chiaramente come Eduardo fosse convinto che, rispetto alle altre classi, sia l'*intelligentia* quella con la più spiccata sensibilità per le sorti della *res publica* e i problemi della collettività. Il commerciante Riccardo, invece, pur concedendo una visita alla sconosciuta signora, ha fretta di ritornare al suo esercizio e non fa nulla per nascondere: «(Nell'entrare guarda l'orologio da polso) Nenne', na cosa 'e ggiorno...»<sup>16</sup>. Infine, arriva Michele, cordiale e disponibile, che come idraulico è di casa e, anzi, pensa di essere stato chiamato per una riparazione (indossa una tuta blu e porta una cassetta con gli attrezzi). Ma a questa diversa sensibilità per le sorti della collettività, così differentemente distribuita fra le tre classi, Eduardo non fa corrispondere una prontezza d'azione in eguale proporzione. Quando, infatti, si tratterà di trovare una soluzione adeguata per ospitare Filumena – che per riunire i figli intorno a sé deve lasciare il convivente – sarà solo l'operaio ad afferrare la gravità della situazione e a proporre alla madre di trasferirsi subito a casa sua, con la sua famiglia<sup>17</sup>. Di fronte a

<sup>16</sup> *FM*, Atto secondo. Cfr. anche più oltre: «(consultando l' orologio) Sentite! Ma a me mi pare che si abusi della cortesia altrui! Io ho da fare...».

<sup>17</sup> Tra l'altro, a differenza di Riccardo, dongiovanni incallito, e Umberto, che, tutto assorto nelle sue elucubrazioni mentali, non sembra riservare molta attenzione alle donne Michele è l'unico con moglie e prole. Cfr. la scena con la cameriera.

quest'atto di solidarietà, la reazione assolutamente insufficiente dello scrittore e quella maleducata, se non addirittura insensibile, del commerciante la dicono lunga sull'opinione che Eduardo doveva avere della disponibilità e dell'impegno civili delle rispettive classi. Riccardo, infatti, è già uscito di scena «senza dire parola» alla fine della confessione della madre. Ma è su Umberto che l'Autore sembra puntare con più insistenza il dito, sulla sua incapacità di comunicare, una volta tirato fuori dalla sua torre d'avorio, ad un livello più semplice e comprensibile per persone che non fanno parte della sua stessa cerchia:

Umberto: (*serio, si avvicina alla madre*) Vorrei dirvi tante cose, ma mi riesce difficile parlare. Vi scriverò una lettera.

Filumena: Nun saccio leggere.

Umberto: E ve la leggerò io stesso (*Pausa*)<sup>18</sup>.

La critica eduardiana all'intellettualismo sterile e disimpegnato, che, al di fuori di una ristretta cerchia di addetti ai lavori, non produce vantaggi di alcun tipo per la collettività, trova qui una delle sue espressioni più efficaci. Con queste poche battute, dunque, Eduardo interveniva nella *querelle* sul futuro dell'arte e della cultura dopo la guerra e sul ruolo degli intellettuali nella ricostruzione società, che in quegli anni andava sempre più accendendo gli animi dell'*intelligentia* italiana impegnata e non. E lo faceva, come sempre, a modo suo, con la scrittura che più gli era congeniale, quella teatrale, schierandosi a favore di una cultura sensibile e solidale con i problemi ed i disagi della collettività. Non stupisce, quindi, se di fronte alla rivelazione di Filumena ed al suo drammatico racconto autobiografico (il lungo monologo del secondo atto), non sarà il commerciante né tanto meno il figlio intellettuale bensì Michele, l'operaio, l'unico a mostrare istintiva sensibilità d'animo e ad esprimere alla donna profonda gratitudine per i sacrifici fatti per allevarlo e compartecipazione per la sua vita

Riccardo: È carina...

Umberto: E a me che me n' importa?

Riccardo: (*un po' risentito*) Ma peccché, facite 'o preveve, vuie? (Umberto non risponde e continua a scribacchiare).

<sup>18</sup> Ma si veda anche il primo impatto con la donna:

Umberto: Signora, io ho ricevuto un suo biglietto. Il suo nome, *sic et simpliciter*, non mi diceva niente. Per fortuna c'era l'indirizzo e mi sono ricordato che, questa donna Filumena, l'incontro quasi ogni sera, quando esco per andare al giornale, e che una volta ebbi il piacere di accompagnarla proprio a questo indirizzo perché non ce la faceva a camminare, a causa di un piede che le doleva. Così ho ricostruito e...

Filumena: Già, me faceva male 'o pede.

di stenti, riconoscendola, così, seduta stante quale sua madre: «(Si avvicina alla madre commosso) E va bbuono, mo basta! (Si commuove sempre più) Certo ch' avivev' 'a fa' cchiú 'e chello ch' avite fatto?!».

Messo, in tal modo, in luce il rapporto che secondo Eduardo esisteva fra le tre classi della società e le urgenze del Paese, resta ora da esaminare quello vigente fra le stesse classi. Per far ciò, ci serviremo di nuovo della scena finora analizzata, che, magistralmente architettata dal drammaturgo partenopeo, è in grado di fornire illuminanti spunti anche su questo punto. Va ricordato che l'incontro fra i tre ragazzi avviene prima di quello con la loro madre. Ciò consente di osservare il modo di rapportarsi di ciascuno nei confronti degli altri, quando ancora sono ritenuti degli estranei. Successivamente, dopo la rivelazione di Filumena, l'idea di avere origine comune, di essere fratelli, modificherà (ma si legga: migliorerà) il rapporto fra i tre, come emerge da un confronto tra il secondo ed il terzo atto della commedia. In tal modo, Eduardo intende mettere in luce i rapporti tra classi o gruppi sociali *prima e dopo* che elementi di comunanza quali la lingua, la nazione, la cultura, la mentalità etc. ne alterino / abbiano alterato il legame, influenzando sul reciproco modo di rapportarsi.

Egli, infatti, non tralascia nessun aspetto per evidenziare il contrasto tra il rapporto dei figli prima di apprendere del loro legame di sangue e dopo, agevolando, così, di molto l'analisi del lettore/spettatore. Anzitutto vi è il diverso abbigliamento, che lascia dedurre non solo la diversa posizione sociale ma anche valori e interessi diversi<sup>19</sup>. Inoltre, che l'intellettuale ed il commerciante, avendo interessi divergenti (uno i libri, l'altro le donne), non abbiano granché argomenti in comune appare chiaro sin dalle prime battute<sup>20</sup>. Ma è ancora una volta sull'operaio che Eduardo richiama più fortemente l'attenzione. Questi esordisce salutando il commerciante con un «Servo» che non certo necessita di molti commenti – e a cui l'altro risponde «con un lieve cenno del capo» – e cerca poi di coinvolgerlo in una conversazione per la quale Riccardo non nutre alcun interesse: «Vuie tenite genio 'e parlà, io no». Più che la non disponibilità al dialogo, sarà la superbia dei modi

<sup>19</sup> Cfr. i relativi profili del secondo atto: «Umberto (è un giovane alto ben piantato. Veste con dignitosa modestia. Ama lo studio con convinzione. Il suo modo di parlare, il suo sguardo acuto da osservatore, danno un senso di soggezione) [...] Riccardo (è un giovane svelto, simpatico, vestito con vistosa eleganza. ...) [...] Michele (in tuta blu da stagnino e con la borsa dei ferri, avanza semplicemente. È un giovane di buona salute, florido e grassoccio. Ha un carattere semplice e gioviale. Si sberretta)». *FM*, Atto terzo.

<sup>20</sup> Cfr. la già citata scena con la cameriera.

di Riccardo a far protestare Michele: «Ma nu poco 'e maniera 'a putarísseve pure tené. Fússeve o' Pateterno?». Da notare la totale assenza dello scrittore, che durante tutta la scena se ne sta appartato, seduto «a scribacchiare su di un quaderno che ha recato con sé». Egli interverrà solo quando si tratterà di dare dello «scostumato» a Riccardo (cosa che, tra l'altro, risponde a verità) e del «povero Dio» all'operaio e nel giro di qualche battuta si ritroverà in mezzo agli altri due, che nel frattempo si sono avventati l'uno contro l'altro, per cercare di separarli. A livello metaforico questa scena appare in tutta la sua evidente pregnanza di significati, mostrando al tempo stesso la lungimiranza di Eduardo, il quale andava dipingendo una situazione che nella realtà sociale si sarebbe effettivamente verificata un paio di decenni più tardi. Ma sentiamo direttamente l'Autore:

«Ha inizio la zuffa fra Michele e Riccardo, nella quale si trova coinvolto Umberto. Volano calci e manrovesci che non raggiungono mai gli obiettivi. I tre giovani piú si accaniscono, mormorando, fra i denti, parole d'ira e di offesa» (FM, Atto secondo).

Solo l'intervento di Filumena (con tutta la carica metaforica che lo caratterizza) potrà ripristinare la pace fra i tre, che, all'unisono, negheranno ogni responsabilità per la rissa. Da ben altra impronta è, invece, caratterizzato il rapporto tra i fratelli nel terzo ed ultimo atto della commedia, in cui Domenico e Filumena convolano a giuste nozze, dando, così, vita alla tanto sospirata famiglia Soriano. Adesso i figli della Marturano hanno una entrata in scena collettiva, quando arrivano a casa della madre per partecipare alla celebrazione del matrimonio. Ed ancora insieme, a rito celebrato, usciranno di scena. Ci colpisce ora l'armonia che regna nei loro rapporti, le molte similitudini, le cose che hanno in comune, non solo tra loro ma anche col padre. Quest'ultimo, abbandonata ogni insistenza per conoscere l'identità del figlio naturale, è ben presto costretto ad ammettere che «'E figlie so' ffiglie.... E so' tutte eguale», sancendo, così, il riconoscimento ufficiale di tutti e tre, quali suoi eredi. Il sipario, dunque, cala su un sogno – o diremmo meglio un'utopia, quella della famiglia felice, immagine speculare della società migliore, che Eduardo continuò a perseguire anche dopo questa commedia, facendone uno dei punti cardini della sua umanità.