

MATRIMONIO ALL'ITALIANA:

UN FLASHBACK METASTORICO NEL MELODRAMMA

di Serafino Murri

Uso della macchina da presa, tempo reale e piani sequenza in Matrimonio all'italiana: l'alterazione contestuale di una dramma senza tempo.

Matrimonio all'italiana segna un unicum nella storia cinematografica del nostro paese: incontro-scontro tra la realtà epica del teatro e quella storica del cinema, tra il melodramma e la commedia, tra la leggerezza dello sguardo di De Sica e il peso della scrittura dei drammi sociali di Eduardo, è un'opera segnata da una coerenza formale impressionante, attraverso la quale il regista è riuscito nello stesso tempo a ripercorrere criticamente il genere del melodramma familiare e l'epopea della madre-coraggio, e a sviscerare in tutta la sua ambiguità uno dei dogmi morali più profondamente radicati nel tessuto sociale: quello, tipicamente "all'italiana", della figura materna come motore dell'economia sentimentale e gestore del destino dei figli, fonte radiante di una famiglia vista, problematicamente, come spazio separato dal mondo (si pensi, per esempio, all'archetipica madre dei fratelli Parondi in *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti). Senza l'apporto della mordace ironia di Cesare Zavattini in sceneggiatura, De Sica si appropria dell'ingombrante capolavoro eduardiano per riscriverlo con mezzi cinematografici specifici, e con precisione cristallina, fa fronte all'inattualità della vicenda penetrandola entomologicamente, attraverso la regia, come materia di un mondo perduto. Portando oltre la sua formulazione originaria il dramma della donna umiliata e offesa e della sua rivincita sul suo marito-padrone, De Sica sceglie di incrociare, con una tecnica narrativa che ricorda il rimpallo di flashback di *Citizen Kane* di Orson Welles, i punti di vista dei due protagonisti, di riscrivere due volte e con due diverse sensibilità la storia, di sdoppiarne e soggettivizzarne la visione per rendere

ancora più acuta la distanza interiore che separerà Filumena e Domenico nella vita sociale. Ma soprattutto, come avremo modo di osservare in questo saggio, in *Matrimonio all'italiana* il sottile gioco tra spazi scenografici e movimenti di macchina, dà vita ad una sorta di *sinfonia emotiva degli spazi chiusi*, in cui il cinema, meravigliosa macchina che crea illusione ottica, dà origine ad una serie di processi dal taglio fortemente simbolico, che consentono allo spettatore di visualizzare, nella costante reiterazione dell'unico movimento di separazione visiva dei protagonisti dal mondo, il controverso legame che li unisce, e che mette in discussione drammaticamente la possibilità di conciliare morale comune e libertà del sentimento.

Il prologo, che in realtà è un vero e proprio *epilogo rovesciato* da cui si partirà il doppio “flashback metastorico” che struttura l'intero arco cronologico del film, è in fondo già una prova perfetta di metacinema resa dal regista, dove il narratore, come in uno straniamento brechtiano, non racconta una vicenda, ma racconta il proprio raccontare, parla di come sarà narrata la vicenda, del proprio punto di vista rispetto ad un mondo già accaduto, già stato. È, come spesso accade nell'opera di De Sica, il lavoro scenografico, a fare da spia fondamentale dell'interpretazione registica, e del suo *modus operandi*: del resto, il titolo stesso del film, *Matrimonio all'italiana*, sposta il dramma di Filumena Marturano ad una dimensione non più personale e privata, ma universale e collettiva, che dalla Napoli dei bassi si estende all'italianità come indole paradossale, pendolo oscillante tra moralismo e trasgressione, tra anarchia individualista e senso paranoico dello sguardo degli altri. L'inquadratura di una curva di strada nella Napoli contemporanea apre il film: la curva che di per sé è già simbolo inquietante del nascondimento sotto gli occhi di tutti, dell'imprevisto che si assiepa dietro il non visto. La strada è percorsa da un'automobile nera a gran velocità movimento, e la curva al suo passaggio si raddrizza, la macchina da presa va in panoramica e lambisce nell'immagine di un limite, quello del lungomare, oltre il quale c'è solo

l'indistinta verità del sempre uguale. Una sequenza di panoramiche, inquadrature che rendono un senso uniforme di coralità, introduce al dramma che quella macchina porta in sé: la vastità dello scenario è immagine ricorrente nel ritratto che De Sica dà di Napoli, come spazio dove le vite e le vicende più drammatiche si intrecciano sotto gli occhi distratti della gente comune, con un sentimento al contempo di impotenza umana e un senso della provvidenza, che esprime tutta la piccolezza della vita di fronte agli eventi che la divorano. A poco a poco, il punto di vista si avvicina all'automobile nera che attraversa lo scenario come una macabra ambulanza, da cui sporge un uomo con un fazzoletto bianco per farsi fare strada. È un taxi, dentro il quale giace Filumena gravemente ammalata, vestita di nero come una donna in lutto, e questo involucro asfittico che come una piccola morte la avvolge, viene visto per qualche istante dall'interno buio dell'abitacolo: la donna, quasi senza più forze, viene riportata alla vita dal popolo, che la strappa all'imbutto nero, e la immette nello spazio aperto-chiuso, nel limbo del vicolo. Pallida come un cencio, portata a braccia come una martire in processione, donna Filumena, in un'inquadratura stretta sui volti dei portatori, viene condotta nel cortile di casa dalla folla giudicante e vociante del vicolo. Addirittura, in un'architettura del tutto simile a quella della casa del Conte de *L'oro di Napoli*, con i ballatoi ad arco che circondano come piccionaie d'un teatro la scena del cortile, Filumena viene issata su una poltrona della portineria come fosse una santa in trionfo, in una suggestiva penombra tintorettiana, dove spiccano solo le vesti bianche della gente del popolo. La macchina da presa, immobile in un punto, continua a ruotare su se stessa in un piano sequenza notevolmente lungo, come fosse la testa di un testimone invisibile, passa di panoramica in panoramica con piccole gru a mano, da un piano all'altro dell'edificio dove si affaccendano i vicini e di dove discende il servitore Alfredo per aiutarla, segnando l'atteggiamento del regista rispetto alla vicenda già classica e nota: indice del "vedere" qualcosa, più che del raccontarla ex-novo. La sensazione, dunque, è fin dall'inizio quella

di un film come testimone invisibile che si aggira *dentro* il teatro del dramma eduardiano, una presenza discreta invitata sul palco ad osservare da vicino gli eventi, una sorta di cinema-verità effettuato sul corpo di un dramma teatrale: non dunque un realismo come codice della cronaca recente che diventa epica, ma una “trasparenza” dell’istanza narrante come sguardo appassionato ma silenzioso di una narrazione altrui già divenuta storica, quella di Eduardo e del suo immaginario popolare. Con questo “rispetto” delle *dramatis personae*, si spiega anche il tenore melodrammatico che contraddistingue l’impresa di De Sica da quella di De Filippo, lo sguardo empatico alle emozioni dei personaggi, a fronte di quell’ironia sempre sul limitare della commedia con cui il drammaturgo affronta la tragedia umana, in quell’intreccio esacerbato tra passione squassante e paradosso logico di ascendenza pirandelliana che struttura l’irrisolubilità critica del quesito etico e morale posto dall’esistenza di Filumena. L’atteggiamento visivo del regista nel prologo-epilogo, il suo restare “addosso” ai personaggi con la macchina da presa, ci porta per mano al cuore del dramma: il tempo invisibile che scorre, che renderà Filumena adolescente e già prostituta, tremante sotto i bombardamenti, una donna di quarant’anni silenziosamente remissiva rispetto a don Dummi, suo salvatore e carnefice. Il protagonista del film, insomma, diventa il Tempo con la maiuscola, un Tempo gravido dei tre figli nascosti, pietra dello scandalo e fonte di redenzione di Filumena, un tempo che è possibile scorrere come un libro in avanti e indietro, rimbalzando tra il prima e il dopo tra le singole pagine dell’opera teatrale, ricomponendo il dramma di Eduardo alla luce della storia d’Italia, della guerra, della borsa nera, di una lotta di classe mai formulata eppure onnipresente in un tessuto sociale dalle disparità laceranti come quello di Napoli, adombrando un discorso politico e sociale compiuto, seppure lontano dall’orizzonte operaio e autoconsapevole della lotta.

Filumena viene portata per le scale fino a casa: piccola Ascensione più che umana, dove la donna consuma il suo mesto Trionfo, dove si scioglie il groppo

della schiacciante verità portata dentro per ventidue, lunghissimi anni. L'inquadratura si chiude sul volto pallido della Santa Laica, per aprirsi sul busto più grottesco possibile di Mastroianni-Domenico che si guarda allo specchio provando copricapi femminei con il sottofondo volgare e ridicolo di un twist: dalla tragedia alla commedia, dall'estasi mistica della verità a quella intangibile e clownesca, ben più profana, del camuffamento, della doppiezza dell'uomo. Sta provando il cappello del vestito da sposa per la giovane cassiera Diana che ha intenzione di sposare: il bar pasticceria dell'uomo arricchito con la borsa nera, di cui ancora non sappiamo niente, illuminato dalla luce artificiale e pieno zeppo di oggetti, mostra in un solo colpo d'occhio quale sia l'origine del male della donna, l'umiliazione infertale dal suo padrone che vuole abbandonarla per cambiare vita e cancellare il passato. La ferocia del personaggio incarnato da Mastroianni è tratteggiata in uno spazio senza soffitti, stretto sui corpi, dove la protervia risalta come un pugno in un occhio. Il mondo che affolla il regno di Domenico frutto della rapina e dell'illecito, è pieno di avvocati e gente "perbene" che discute di vendite e parcelle: l'opulenza dei nuovi ricchi, la loro indifferenza a tutto, contrasta con l'accurato Alfredo, servitore innamorato e imbecille di Filumena che è andato a cercare don Domenico per farlo accorrere al capezzale della donna. Alfredo entra nel retro del locale, gravido di oggetti come un bordello, e vi trova la giovane futura sposa seminuda come una cocotte, inquadrata da una cornice di porte che ne schiaccia il corpo in modo non dissimile da quello in cui il taxi opprimeva Filumena: è il peso di un marito-padrone che in virtù del suo denaro, può tutto, ma è anche la cornice scenografica di una vita teatrale, di un'esistenza di scena. Così, il personaggio eduardiano del maschio italiano patriarcale Domenico è spostato su un versante di ben più volgare fatta, ironico e sprezzante, contornato dalla futilità dei dolci in bella esposizione che ne circondano la figura mentre parla. La macchina da presa, che all'ingresso nel locale il povero Alfredo aveva inseguito sudando freddo, segue ora di presso alle spalle il

tracotante Domenico che “guida” la scena da padrone, calamitandola dietro i suoi passi, e questo pone l’accento impalpabilmente sui rapporti di forza esistenti tra i due uomini. Capiamo in poche parole che l’intenzione dell’uomo è tranciare i ponti con Napoli, vendere i negozi e trasferirsi a Roma, dove ricominciare a vivere con una moglie giovane e bella. La duplicità che Domenico porta dentro fuoriesce in ogni istante, nel frequente, narcisistico gesto di specchiarsi in ogni superficie riflettente. La casa di don Dummi, dove l’uomo raggiunge il dottore, è una casa signorile con broccati ovunque, pareti foderate di velluto, cioletti dipinti a motivi floreali e mobili antichi: teatro nel teatro, dove la farsa della dignità sociale si fa più forte che mai, e dove la panoramica della macchina da presa scopre gruppi di persone in trepida attesa incorniciati da porte, ovunque, prigionieri della visione e dello sguardo. Porte aperte e chiuse come in un gioco di quinte teatrali, con la macchina da presa che si insinua ovunque braccando questo artefice della sventura. Domenico è preoccupato di fronte alla possibilità di una scomparsa di Filumena. Quando entra nella stanza modesta e disadorna dove vive la donna, mondo a parte pregno di verità interno al mondo sfarzoso e fittizio della casa e alla sua appariscenza, nello scambio tra primi piani, dove Filumena chiede un confessore perché di fronte alla delusione di tutte le sue aspettative vuole morire, e non essere guarita, emerge il legame intimo oscuro e oscuro tra i due. È un amore che è vivo solo a tu per tu, che non può essere portato “fuori”, nel mondo, una reciprocità che è simbiosi a tutti gli effetti, un incantesimo profondo che contrasta con le regole dell’apparenza, che ha senso solo nello spazio chiuso e sottratto agli occhi della società. La casa diviene così l’universo a parte di un’utopia familiare nel senso letterale del termine, di qualcosa che fuori, nella società, non è comprensibile, o meglio, appare solo come frutto di una scelta fra le mille possibili. In questo modo, De Sica riesce a rendere visibile con immediatezza e con grande spessore qualcosa di *invisibile*: il senso dell’intimità, quel dolce alveo di compenetrazione e comprensione

reciproca inespontabile al di fuori dello spazio deputato degli affetti, un senso di affannosa appartenenza di cui il corpo ansioso di Domenico, che attraversa e guida la scena costantemente, si fa portatore. Ma una volta fuori dalla stanza, un evento banale come la caduta del cucchiaino del caffè mette in moto l'occhio del testimone verso il volto assorto di Domenico che comincia a ricordare: lo zoom carpisce i suoi occhi fino ad un primissimo piano, quello interiore della sua coscienza, accompagnato dal suono minaccioso delle sirene. Così si conclude il prologo-epilogo, e a tutti gli effetti, ha luogo il primo flashback nel dramma della Storia d'Italia.

Le sirene sono quelle dei bombardamenti, Domenico è in un bordello a Napoli oltre venti anni prima, durante la guerra: un bordello dall'ostentata opulenza per nulla dissimile dalla ricchezza sovraccarica della sua casa, con gli stessi corridoi strettissimi e le luci sempre accese, spazio immutabile d'una "casa chiusa", altra zona dell'invisibilità, che accomuna ancor prima che lo spettatore ne sia messo a conoscenza la vita di Filumena attuale nella sua stanzetta a parte a quella delle prostitute dell'epoca, veleggianti la loro vita in un lusso che non gli appartiene. L'esterno è un vicolo cupo di Napoli nella penombra della sera dove tutti si rifugiano dal pericolo interno del crollo: Domenico non ha paura, resta dentro canticchiando, ed emblematicamente scioglie la catenella della finestra perennemente "chiusa" del bordello per affacciarsi, ma è costretto a richiudere la finestra per non far vedere la luce dagli aerei. Mentre va via con l'aria di chi è assuefatto a tutto, Domenico scorge Filumena: la sua testa esce appena fuori dalla porta della stanza di cui è schiava da soli tre giorni. Quando Domenico la raggiunge nella stanza, la ragazza giovanissima e con i capelli corti di una Giovanna D'Arco, si rintana in angoli sempre più angusti, e finisce per chiudersi dentro l'armadio foderato di carta di giornale, come a ripararsi non tanto dalle bombe e dall'esterno, ma dal mondo interno del bordello. Questo gioco di scatole cinesi dall'immediata potenza suggestiva, è il correlativo oggettivo dello stato d'animo di Filumena: la ragazza si vergogna,

non vuole essere vista mentre si prostituisce, e la sua angoscia è tale che già allora, diciassettenne, si augura di morire (come farà ventidue anni dopo) piuttosto che correre il rischio che il suo dramma e la sua verità vengano allo scoperto. Ma lo scoperto non è la strada: già da questo primo incontro, lo scoperto è lo sguardo portatore di intimità di Domenico, del primo uomo, forse l'unico, che si interesserà davvero a lei, che le vorrà bene anche se Filumena "è quello che è". Dunque, l'incastonarsi di spazi e scenari che il regista adotta per stigmatizzare il movimento di separazione dallo sguardo del mondo che Filumena impone alla realtà (e alla verità che si porta "dentro", quel dentro che è l'unico "interno" impenetrabile dallo sguardo di Domenico), mutua dal teatro il senso di emblematicità dei luoghi, il valore di oggettivazione che la scenografia possiede come metonimia di un mondo appena accennato: ma allo stesso tempo, il regista opera con i mezzi più specifici del cinema, quelli della rimescolanza di tempi e luoghi, fino a creare un senso di immanenza, di immobilità di questo legame nel tempo. Lo stare insieme sotto le bombe, il compito che Domenico ha di fare luce nella stanza piombata nel buio, sfocia nell'anticipazione simbolica di quel che accadrà *dopo* il prologo-epilogo: sarà Domenico a restare "dentro" lo spazio separato di Filumena, non Filumena a seguirlo "fuori", al salvo. Il loro legame, in altri termini, è segnato dalla dinamica del nascondimento, è costruito come un amore che può aver luogo unicamente nello spazio franco della separazione dal mondo: in questo modo, la famiglia come non-luogo, astrazione di un legame che si regge sul silenzioso patto di due anime, diviene attraverso un'osmosi strutturale la forma stessa del film e della sua scenografia.

Nella scena successiva, dove Filumena appare donna rigogliosa e vissuta, ormai scevra dalle paure che la attanagliavano da adolescente, mentre deride la goffaggine di Domenico che vende uova alla borsa nera, sono passati appena due anni, ma il rapporto tra i due appare invertito: eppure, il gioco scenografico è identico. Filumena parla incorniciata dal finestrino della corriera gremita di

gente, come in uno schermo televisivo: è in un interno, circondata dalla gente, anche se si trova in mezzo alla strada, come se portasse sempre con sé, come una tartaruga il suo guscio, il senso di nascondimento di cui è fatta la sua vita, e il suo problema maggiore è farsi riconoscere da don Dummi senza far capire il suo mestiere a chi la circonda. Ora è lei che segue Domenico nel suo spazio separato: ma per trarsi fuori dalla corriera e andare in macchina con lui, per lasciarsi alle spalle cioè il senso di nascondimento tra la gente, deve uscire dal finestrino, e farsi portare a spalla da un felicissimo controllore in modo non dissimile da quello in cui usciva dal taxi nel prologo-epilogo. A Filumena non è dato scendere da sola con le sue forze dall'autobus della vita che la trascina. Dallo spazio chiuso tra la gente, si passa allo spazio chiuso a due, il più tipico del nuovo benessere del dopoguerra: l'abitacolo della macchina di Domenico. Immediata metafora del passaggio dalla vita sociale a quella di coppia, anticipo posticipato di quella separazione nell'intimità che è il loro rapporto, il viaggio in macchina che li ripara da un'improvvisa pioggia è quello in cui Domenico indaga, e in cui Filumena parla di sé. Fermi ad un casello abbandonato, tra le macerie (sintomo visivo di due vite bombardate non meno degli edifici dalle difficoltà della guerra), i due si riparano da questa pioggia biblica: dopo essersi accertato che non c'è nessuno a guardare, conditio sine qua non del loro amore, Domenico porta Filumena in una stanza e la fa sua. Con un gesto contrario a quello del bordello, mette la catena alla porta e "chiude" il rapporto, come lì, aprendo la finestra, lo apriva. Ma la passione che tra i due si consuma è vera, non è certo quella tra una prostituta e il suo cliente: e il rumore assordante del treno che passa nella pioggia e avvolge la scena, non fa che aumentare la sensazione di un destino che si sta compiendo, di una direzione irreversibile e a senso unico. Fasciata dal suo vestito da donna, Filumena esce da un'aracata teatrale nel vicolo a "fare la vita": la sua allegria danzante tra le macerie e i palchetti dei comizi per il referendum tra monarchia e repubblica esprime tutto il senso di autonomia e indipendenza che la "professione", per quanto

immorale, le assicura. Il suo rapporto col sempre più ricco Don Dummi seduto nella sua cabriolet nuova, non cambia: eppure, in questa strada che dalla macchina aperta appare alle spalle come una quinta serliana, nel massimo dell'apertura visiva della scenografia del film, sentiamo Filumena pronunciare il suo desiderio più intimo: che lui la porti con sé facendola “vedere da tutti, come una signora”. Anche qui, il movimento tra apertura visiva dell'immagine e apertura interiore del personaggio è parallelo: ora è Domenico a seguirla nella stanza del bordello, in uno spazio angusto davanti a un armadio ma in una stanza più grande ed elegante, dove va a cambiarsi per essere “presentabile” accanto all'uomo in pubblico. Quando i due giungono all'ippodromo di Agnano, è vuoto: Domenico l'ha portata in un giorno di riposo dalle corse. La vastità dell'impianto sportivo senza un solo spettatore, dove Filumena, dopo un attimo di delusione, si diverte, esemplifica nuovamente che ovunque si svolga, il loro rapporto è sottratto allo sguardo altrui, che la separazione dal mondo resta, anche a cielo aperto, l'unica condizione di questo amore impossibile. Scendendo due gradini più in basso, e imitando la Marchesa di Bassano che detiene il posto in tribuna nei giorni delle corse, Filumena esercita l'enorme libertà di essere, nella fantasia e nella solitudine del loro rapporto, la “signora” che non può essere nella vita reale. A svelare definitivamente il senos della straziante utopia, ci pensa Domenico, che dice a Filumena che per essere davvero felice, vorrebbe avere la camera da letto nell'ippodromo: desiderio impossibile, quello di portare tra la folla la loro intimità, di rendere conciliabile la loro unione nel letto con la vita di un mondo ostile, che la disapproverebbe, di fondere la passione sessuale con la possibilità di *essere nel mondo*.

L'anticipazione del tema dei figli fatto da Filumena in un prato, con Domenico che si è addormentato, apre la seconda parte del dramma: quello dell'angoscia della donna innamorata che vuole essere madre, e che si prende questo diritto anche se il mondo ad una prostituta non lo permetterebbe. È sera ed è buio quando Domenico la riaccompagna al bordello: facendo leva sul loro amore,

Filumena ottiene una casa in cui abitare. Sale entusiasta per le scale, finalmente il suo amore esce dalla stanza del bordello ed entra in un appartamento: una terrazza meravigliosa si apre sul Vesuvio e sul Golfo. Ma è una nuova, più rigogliosa prigioniera: il contratto è a nome di Filumena, che diviene la mantenuta di Domenico, e il loro amore proseguirà al coperto, al chiuso. Quando firma da analfabeta col suo nome, la cinepresa stretta sul viso che sillaba la sua identità sociale, visualizziamo un altro degli ostacoli insormontabili al loro amore, una “oscenità” sociale, qualcosa che appunto deve accadere solo fuori della scena, che nella sua straziante verità, non si può vedere. La trasformazione in un amore vero avviene di nuovo solo nel buio pesto della stanza, dove i due possono ritrovare l’unione “come due sposi”. Fuori, c’è solo la volgarità del trafficchino Don Dummi, che ha comprato in viva proprietà l’appartamento a una moribonda, e lo ha strappato ad una famiglia di sette persone per darlo alla sua mantenuta. In un’inquadratura bellissima allo specchio, dove l’uomo constata che Filumena gli ha “lasciato un segno” sul collo che dovrà coprire, la donna rigida in vestaglia davanti la porta della sua prigioniera, percepisce la verità del suo essere oggetto tra le mani di un compratore solo, in luogo dei tanti di prima.

Ancora un taglio di tempo: quattro mesi in cui Domenico è stato a Londra a trafficare e a comprare scarpe da gigolò, lasciando a Filumena l’incarico di gestire la sua pasticceria. Quando Filumena gli comunica che ha ricevuto la proposta di matrimonio, Domenico dice alla donna che la porterà a vivere a casa sua, dalla madre. Entra in quella specie di museo che abbiamo visto nel prologo, stipato all’inverosimile di tendaggi, mobili e suppellettili, dove dovrà badare a una vecchia signora inferma e rimbambita sulla sedia a rotelle a cui Domenico l’ha presentata come la nipote della vecchia cameriera. Più si avvicina a Domenico, dunque, più la prigioniera si fa stretta: questa l’amara verità della donna. Nella penombra costante che avvolge la scena, la macchina raccoglie negli angusti corridoi della casa tutta la pena di un rapporto che è una

catena da forzati, sprofondandoci nel teatro della costruzione eduardiana, come dietro le quinte buie del loro amore. Con tutto il senso di grottesco di cui il regista è capace nel dipingere gli affanni della matrona di casa con il presepe, assistiamo ad un'altra grande trovata di De Sica: un teatro nel teatro, dove Filumena segue le indicazioni di "regia" di Donna Matilde e sposta le statuette natalizie, "eseguendo" la messa in scena che è la sua vita perennemente appesa al filo univoco della volontà altrui, senza diritti né possibili pretese.

Con la rapidità di uno spettacolo di cabaret, in pochi tratti di pennello, De Sica sintetizza il corpo centrale della "storia del disamore". Dalla morte di Donna Matilde, ennesima occasione di riscatto della condizione di Filumena delusa dal marito-padrone Domenico, poiché nel salone della messa in scena funebre la donna non ha accesso (deve restare in cucina a dirigere la sua stessa serva), passiamo in un analogo gioco di setti divisorii nel retrobottega della pasticceria, dove l'uomo, fin troppo morigerato nella prima occasione, bacia la giovane cassiera mentre Filumena sgobba per mandare avanti gli affari. È la prima volta che la donna si accorge di non essere l'unica ad interessare Domenico, o meglio, che l'unicità della sua condizione non le garantisce l'esclusività delle attenzioni sessuali del suo uomo-padrone. Così si torna al presente del prologo-epilogo, nell'anticamera di Filumena, di dove esce il sacerdote sospirando. La corallità farsesca della recitazione di servi e astanti aumenta esponenzialmente il senso di teatralità dell'incresciosa circostanza, che corrobora la messa in scena della propria agonia ordita da Filumena per sposare Domenico in punto di morte. Il gioco di entrate e uscite teatrali dalle innumerevoli porte della casa di questo momento farsesco, sfocia nel gesto di tirare il "sipario", della tenda che Domenico tira per telefonare alla promessa sposa, la cassiera Diana. Ma a questo punto, per la prima volta, il setto che separa la loro unione dal mondo viene infranto: Filumena rediviva, ormai moglie, con fare minaccioso va a riprendersi il suo uomo, che ha potuto avere solo con l'inganno. E qui il dramma eduardiano torna a riappropriarsi dello spazio scenico, la visione delle

inquadrature si fa fissa e frontale, nella cucina che separava Filumena dal mondo aperto della casa la verità esplose come una delle bombe del giorno in cui i due si sono incontrati. E intanto, i medici accorsi per soccorrere la donna, devono occuparsi di don Dummi, colpito da un infarto, che le ha dato il cambio nella farsa ipocondriaca che somatizza il fatto che il loro legame sia venuto allo scoperto. La macchina segue Filumena nella sua solitudine, e ora tocca a lei guidare il flashback: la verità nascosta, quella della madre amorevole che si divide tra il bordello e i figli affidati ad una casa di contadini, altra facciata protetta da Filumena dallo sguardo del mondo ma soprattutto da quello ignaro di Domenico, viene messa sotto gli occhi dello spettatore. È un mondo solare, contadino, povero ma pieno di gioia e dignità, senza falsità, che cresce e si muove lontano dalle minacciose penombre della città e della sua doppiezza. Anche nelle fasi successive della vita con i figli, il regista consente allo sguardo del film lo sconfinamento *dietro le quinte del dramma eduardiano*, ne sposta il baricentro sulla tenerezza materna acuendolo fino a renderlo un melodramma cinematografico classico: depositi, magazzini e laboratori, tutto ciò che è dietro e al di là della facciata che abbiamo visto, fanno ora da teatro del ricordo.

Ma la brutalità del presente ci riporta nel teatro della farsa e delle penombre, quella casa che separa dal mondo esterno dove il confronto finale si consuma il primo duello all'ultimo colpo tra due immaginari e due sensi della morale così diversi da riuscire a vivere in simbiosi e non incontrarsi mai. Lo scenario è quello ermeticamente chiuso delle "tre pareti" teatrali, lo spazio di Eduardo. Le inquadrature passano dal piano medio al totale, al piano americano, quello appunto, dei duellanti nei film western. Filumena getta in faccia a Domenico la verità dei tre figli cresciuti a distanza con i suoi soldi: vuole averli accanto, e dargli un nome, quello del legittimo marito. Di fronte alla riluttanza dell'uomo, Filumena mette in atto un'occupazione della casa: ormai è la signora Soriano, e ha deciso di portare i suoi figli accanto a sé. La scena nello studio

dell'avvocato di Domenico, che fiocca particolari della bocca del legale e degli occhi frastornati e increduli della donna di fronte alla lettura del codice che dichiara illegittimo e fraudolento il matrimonio, mette in moto l'orgoglio ferito della donna, la disperazione, un disorientamento che il regista enfatizza attraverso i lunghi corridoi che Filumena deve percorrere per uscire dallo studio dell'avvocato. L'ennesima camminata di Filumena attraverso una Napoli ormai risanata dalle macerie, in uno spazio aperto che non le appartiene e che la rifiuta, porta con sé tutta la desolazione di chi non può pretendere nulla. Così Filumena passa agli estremi rimedi: chiama i tre figli per la resa dei conti. Ovunque, nella casa, gli specchi ci rimandano la sua immagine, finalmente liberata dall'angoscia di celare la verità: i tre figli sono estranei tra loro, si danno del lei. La madre li spia dalla fessura della porta, e con lei il regista, in una delle poche soggettive del film: Filumena si affaccia alla verità con lo stesso, discreto timore della scena in cui, diciassettenne, si affacciava a Domenico nel bordello. Poi, da dietro il vetro opaco del salone, li ascolta parlare di lei come di una di quelle, ai suoi tempi "famosa": sanno chi è, non immaginano cosa voglia da loro. Il gioco dei setti e delle separazioni prosegue incessantemente, materializzando gli stati d'animo di Filumena.

Il commosso monologo di Filumena ai figli a cui chiede perdono, comincia con un lunghissimo primo piano, a cui gradualmente fanno da quinte i corpi dei ragazzi: a poco a poco, la sua solitudine trova spazio tra loro, come il corpo di un attore si appropria dello spazio scenico. Quando Domenico si affaccia dalla quinta dell'ingresso, a richiamare Filumena per firmare le carte di annullamento del matrimonio, sancisce la teatralità con un "la finiamo, questa commedia in casa mia?". Nella stanza della firma, è di nuovo il testimone muto, in panoramica a seguire i gesti dei due. La macchina non stacca dal loro battibecco, passa da panoramiche a carrelli a rincorrere i gesti e le reazioni sui volti fino alla rivelazione diabolica della verità che uno dei tre ragazzi è figlio di Domenico. Poi, ricomincia il duello di primi piani: un duello pieno di

nostalgia e rimpianto, stavolta, dolce come gli stacchi della macchina da presa accompagnati dalla carezza del carrello ad avvicinare. Dopo che Domenico impotente ha guardato i tre ragazzi dall'alto, e Filumena gli ha gettato in faccia la banconota conservata dal giorno in cui rimase incinta di lui, per la prima volta la macchina da presa abbandona l'uomo-padrone, il carrello non lo insegue più, il testimone si ritrae con repulsione dal suo volto fino a lasciarlo solo. D'ora in poi, l'ossessione ottica di don Dummi nel distinguere suo figlio dagli altri, non gli darà più pace: il regista la sintetizza all'ippodromo, con il gesto del guardare dal binocolo, da lontano, dei ragazzi che potrebbero essere i suoi figli, poi ci mostrerà l'uomo intento a cercare tratti somatici e prove e date tra le foto di famiglia. Il buio della casa incombe su questo tentativo di ricostruzione del tutto vano.

Così, Domenico vede finalmente apparire Filumena sull'alto di una collinetta accanto al bar dove ogni giorno la aspetta, e la raggiunge, dovendosi "elevare", scalando la piccola vetta, il loro spazio "separato" dal resto del mondo. In uno scenario di mattoni sparsi e altri materiali da costruzione che allude allo stesso tempo al benessere economico di una Napoli in sviluppo delle nuove palazzine, e alla costruzione della vita, i due parlano di un "dramma vecchio come il nostro". Filumena ha il rossetto, simbolo nel film del suo "fare la vita": Domenico se ne accorge, e il dramma prosegue, nel suo pellegrinaggio nei luoghi di lavoro dei tre figli di Filumena, alla ricerca di altre prove. Oggetti inconsueti e surreali invadono la scena di questo avvicinamento dell'uomo ai ragazzi: un'enorme "O" rossa portata al collo dal più piccolo, una selva di mani finte sul bancone del negozio di guanti del secondo. Il duello tra Dummi e Filumena riprende, in modo ancora più assurdo, in campagna, accanto ad una strada in una specie di canyon tra le vette del Vesuvio. Sul ciglio del vulcano, Filumena dimostra a Domenico che ognuno dei tre figli può essere il suo, e l'inquietudine delle elucubrazioni dei due, è seguita passo passo dal testimone muto, dalla macchina da presa. Poi, quando gli amanti tormentati lottano in

terra, con solo terra e cielo a fare da sfondo epicamente ai loro volti, cancellato il mondo, rimasta solo la loro natura a testimone del legame che continua ad unirli, la passione avvampa di nuovo, forse per la prima volta libera.

L'incontro di Domenico con i figli nella sagrestia della chiesa che consacrerà il legame con Filumena, avviene da una sponda all'altra dello spazio scenico, seduti su panche situate sul punto diametralmente opposto: uno scrutarsi reciproco, in cui gli uni fanno da teatro all'altro. È una sorta di ping-pong, quest'ultima indagine fatta dal padre alla ricerca di suo figlio, accentuato dai movimenti di macchina e dall'incedere delle inquadrature. Poi, ancora una volta Filumena attraversa col suo incedere fiero la città, inseguita a fatica dalla serva e dalla macchina da presa, alla volta del suo matrimonio tardivo e sospirato. Il coronamento del sogno d'amore, sancito dai figli testimoni dell'unione, è scandito, come in un rudimentale stroboscopio, da una serie di fotografie in sequenza: è al fotografo, al testimone muto e disinteressato, dal cui punto di vista vediamo la cerimonia, che viene affidato il compito di ritrarre, in una vertiginosa sintesi, questo atto che chiude più di vent'anni di tormenti come un'uscita teatrale a prendere gli applausi, piccolo, ulteriore, geniale stratagemma con cui De Sica ricongiunge il palco al grande schermo con una semplicità che lascia attoniti. La chiusa mostra Napoli nei suoi enormi spazi, ricongiungendo circolarmente il finale all'inizio, attraversata dal piccolo corteo senza testimoni che a piedi va a casa. Poi, salendo in dolly e correndo all'interno della casa dalla finestra del talamo nuziale, vediamo il "dopo": il ricongiungimento dell'unità familiare all'interno della casa, materializzazione del sogno di Filumena: il più piccolo dei figli chiama Domenico "papà", e gli altri lo seguono con gioia. Il pianto catartico di Filumena nel finale è troppo intimo perché il testimone possa esitare ancora: pian piano il punto di vista si allontana, uscendo di soppiatto, dalla finestra, tornando indietro lentamente in quel mondo che per i due artefici di questo amore nascosto, continua ad essere un posto in cui il loro legame non deve essere mostrato.