

Il peso dell'ambiente: L'oro di Napoli e la dialettica tra morte e vita.

Il film come diagramma di una civiltà che scompare e la fondazione di un'arte neo-popolare.

Prima di cominciare questo breve percorso analitico nell'abbacinante bianco e nero de *L'oro di Napoli*, sarà opportuna una precisazione di metodo e di finalità, per sgombrare il campo dalla scia di certi equivoci teorici sollevati a suo tempo da *un certo cinema italiano*, e favoriti dalla marcata ideologizzazione del dibattito storico-critico degli anni Cinquanta. A tutt'oggi, non è ancora del tutto sfatata (è non vi è altro metodo per farlo, che ricorrere alla precisione dello strumento filmologico) quella specie di maledizione esegetica che ha investito i registi il cui cinema, cristallino nei contenuti e fondato sulla presenza attoriale e sulla recitazione, possiede una tale forza d'impatto nella sua valenza estetica «passiva» (cioè quella profilmica e diegetica), che finisce per pagare lo scotto di una superficializzazione dell'analisi delle forme espressive in senso stretto, per così dire, inerenti alla sua estetica «attiva»: quella delle scelte artistiche del regista. Per quel che riguarda il piano tecnico, che struttura come una grammatica latente lo «sguardo» filmico, si può partire dall'arguta osservazione di Orson Welles, secondo cui la vera grandezza di De Sica come narratore consisteva nel riuscire a far «sparire la macchina da presa», nel rendere invisibile la presenza stilistica trasferendola nello spirito del racconto. Una definizione, questa, che si potrebbe applicare a tutti gli autori classici, dall'artista prototipico dei film di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, e cioè il meravigliosamente leggero ma impegnato, sentimentale ma comico Charlie Chaplin, al maggior interprete di quell'istinto per la commedia di garbo e per il tratteggio ironico dei tic delle classi sociali (alveo in cui De Sica attore è nato e cresciuto) che è stato il tedesco trapiantato ad Hollywood Ernst Lubitsch. Come avremo modo di vedere, anche nel caso di De Sica la «scomparsa» della mano registica non è il

risultato di una scarsa rilevanza attribuita al lavoro della macchina da presa, ma al contrario, è indice di un tratto stilistico che tende all'essenzializzazione non meno di quanto la scrittura di Zavattini tendesse alla liberazione della lingua italiana dalla retorica letteraria, restituendo al racconto la naturalezza del parlato. Il pregiudizio intellettualistico di cui sopra appare paradossale considerando il corposo raddoppiamento di intellettualizzazione operato dagli stessi critici riguardo a registi dal taglio marcatamente intellettuale, da Visconti a Fellini, da Pasolini ad Antonioni, che con i loro film in qualche modo *imponevano già* allo spettatore uno sforzo di ricognizione linguistica. Nei confronti del De Sica successivo a *Umberto D.*, la critica, militante e no, ha esibito un atteggiamento di sorvolo sulle trovate attoriali, le gag e le macchiette che facevano da materia prima della narrazione, piuttosto che intentare un approfondimento dei rigorosi schemi visivi e delle scelte per nulla ovvie che il regista ha portato avanti in campo cinefotografico, scenografico e strettamente linguistico, per giungere a quella "immediatezza" in tutta la sua effervescenza di taglio popolare. Lo scopo primario di questo saggio sarà dunque considerare Vittorio De Sica regista al di là del suo affascinante istinto di entertainer e uomo di spettacolo, ripercorrendo gli episodi del film sotto la specie delle tecniche narrative e delle suggestioni visive e scenografiche: compito piuttosto facilitato da un film sorprendentemente «carico» di contenuti quale *L'oro di Napoli*, che nel suo mosaico di situazioni pittoresche allude con una grazia venata di melanconia al conflitto drammatico tra società e individuo, e in senso più lato tra la vita e la morte, che trova nei riflessi iperrealistici e nei codici della napoletana «arte di arrangiarsi» una delle sue incarnazioni più compiute. In secondo luogo, occorre affrontare la questione dell'*orizzonte bozzettistico* in cui *L'oro di Napoli* di fatto si situa, nel delicato momento storico di transizione dal cinema neorealista come prima e unica «scuola» italiana che stava già esaurendo la sua funzione epica, etica e soprattutto economica, fallendo il tentativo di inserirsi, nella sua urgenza sostanziale, nell'industria spettacolare

di massa allora nascente, verso la costruzione di una commedia popolare dagli orizzonti più limitati, che nella stilizzazione di personaggi e situazioni andava perdendo parte della spinta drammatica del cinema nazionale: anche in questo senso, *L'oro di Napoli* colmo com'è di drammaticità quotidiana, rappresenta un unico nel suo genere, perché permette di osservare in piena luce l'innesto tra le antiche istanze di un'epica popolare e le semplificazioni comiche dagli accenti rustici da avanspettacolo da cui sarebbe nata la commedia all'italiana (con i suoi cascami successivi). Il film, con le sue brevi storie, mostra in filigrana il passaggio dall'universalità tragica della Seconda Guerra Mondiale, di cui l'Italia ingenua e popolare portava le stigmate della (ir)responsabilità politica, al provincialismo ridanciano e sdrammatizzante della ricostruzione, quel ritorno da liberti della Storia nella periferia dell'Impero dei vincitori, e da uomini qualunque al proprio Strapaese fatto di pregiudizi, miti e proverbi immobili nel tempo, che trovava il suo sfogo utopico in un cinema che rigettava il faticoso compito di ritrarre l'omogeneità ancora incerta della classe piccolo-borghese come soggetto storico emergente, preferendo articolare come base di un'identità nazionale il recupero delle origini frammentate, regionali e dialettali dell'arte popolare, cinematografica e no. In questo senso Napoli, città che non appartiene né al laziale De Sica né all'emiliano Zavattini, ma solo allo scrittore Giuseppe Marotta, ai cui racconti è ispirata la galleria di chiaroscuri di cui si compone il film, diviene il terreno ideale per questa ibridazione storica, anacronismo anedddotico che elabora i residui fossili di una tradizione secolare: gli stessi che si ritrovano nell'immaginario della canzone popolare, dove i confini tra romanticismo e ironia, struggimento e farsa si confondono.

Per entrare nel vivo dell'analisi estetica, prima di tutto, va osservato che a rendere ne *L'oro di Napoli* il lavoro registico di De Sica singolare e, per così dire, "autorale", è una sospensione semionirica del senso della quotidianità, che si stacca decisamente dal contesto magmatico e in via di definizione del

primo cinema post-neorealista. De Sica accoglie in modo cristallino l'umore sentimentale dell'opera letteraria originaria, e riesce a fonderlo con quello paradossale dello sceneggiatore Zavattini, in un lavoro estetico che presenta molti elementi atipici e difformi da quelli della commedia: primo fra tutti, l'uso dei silenzi in chiave espressiva, dote magistrale, pari solo a quella (con tutt'altre implicazioni sul piano dei significati) che negli stessi anni metteva in pratica in Francia Robert Bresson. Se dietro lo svuotamento delle parole di Bresson si nasconde una essenzializzazione ascetica degli eventi, la ricerca del loro grado zero emotivo, ne *L'Oro di Napoli* l'espressione gestuale, iperconnotata emotivamente, segue quasi un registro autonomo, da cinema muto, dove la logica dei corpi e degli spazi finisce per sopravanzare e sostituire l'uso della parola: cosa già evidente nel primo episodio, dove le gag di Totò, quasi tutte mimiche, prendono già forma nel corso della lunga camminata iniziale con cui il succubo personaggio attraversa la città sconsolata, insidiato dai rumori e dai gesti degli altri, e nel suo silenzio reca per contrasto tutto il mondo del suo scontento sempre pronto ad esplodere. Dalla spaventosa, impicciona e chiassosa normalità cittadina nell'imminenza della festa, emergono così chiari segnali di disagio, come se le strutture secolari della società napoletana che perdurano, come quella dello strapotere dei "guappi" che angustia il protagonista del film, si scontrassero con l'indifferenza generale. Più in generale il film, che nelle premesse intende decantare la vitalità e la speranza del popolo napoletano come il suo vero "oro", la sua unica, inestimabile ricchezza, ricorre per converso quasi in ogni episodio ad una scenografia costrittiva, spesso luttuosa o mortuaria, a tratti persino macabra, che contraddice l'assunto solare implicito nella didascalia iniziale: lo stretto rapporto tra morte e vita, fotografia metaforica di un popolo che "muore" in continuazione per sopravvivere in un'eterna rinascita quotidiana, con uno spirito di adattabilità che attraversa i tempi moderni e li rifonde alla propria mentalità tradizionale, diventa sottotraccia l'anima di un'opera dalle

tinte a tratti perfino ermetiche, che registra con compassionevole dolore la lotta di un'umanità in via d'estinzione, stigmatizzata in una serie di tipologie assurde e grottesche, che incarnano la controversa arte di arrangiarsi ridotta quasi ad un folkloristico indice di impotenza storica: a dimostrare che la stessa adattabilità che ha sempre salvato *quel* popolo, alla lunga finirà per ucciderlo, e dunque al regista è dato il compito di registrare in fretta la singolarità di quelle vite che abitano la sfacciata città, capace di accogliere qualsiasi corpo estraneo pur di sopravvivere a se stessa.

Ne *L'oro di Napoli* De Sica lavora sul piano visivo per saturazione e per contrasto, tratta l'ambiente umano e architettonico attraverso una serie di spazi angusti, fa della città un contenitore affollato di strane storie dall'andamento proverbiale, che si sfiorano e non s'incontrano, come se i protagonisti fossero vittime di un'obbligata sopravvivenza a tutto, a dispetto dei fatti e della loro gravità, come in un eterno carnevale dove persino la morte è dileggiata o finta. L'orizzonte scenico del primo episodio, ad esempio, è chiuso e schiacciato verso il basso: il dramma si svolge quasi tutto ad altezza d'uomo, e rari sono i momenti in cui il punto di vista della macchina da presa diviene «superiore» e «panoramico», trascendendo l'altezza degli occhi umani. L'azzurro cielo di Napoli decantato dalla tradizione popolare appare ben poco visibile, mentre palazzi e tombe, solide costruzioni che sovrastano la vita umana e la superano in durata, stringono dai due lati dello schermo come quinte la strada, grande teatro della città affollata e indaffarata nelle attività della Vigilia. La scena è sviluppata in profondità, non in ampiezza: la lontananza appare nitida, ma molto di quel che accade resta fuori quadro, imprevedibile e incombente, limitato dal punto di vista del personaggio. L'inquadratura che domina, non a caso, è la semisoggettiva, che sovrappone l'oggettività al punto di vista, le cose viste al personaggio che le vede. Un vero correlativo oggettivo dello scontro tra l'evidenza dei fatti, e la mentalità che tenta di circoscrivere il reale ignorandoli. Tornando alla passeggiata iniziale, man mano che dal centro il personaggio

giunge ai quartieri signoreggiati dai guappi, il senso di soffocamento all'aria aperta, tra le mura screpolate dei vichi, si fa sempre più forte: la pressione psicologica e quella ambientale si unificano in una metafora visiva appena percettibile, ma estremamente chiara ed efficace, che rende i racconti dello scrittore Marotta più umbratili e asfittici di quanto l'immagine consueta della città non lasci immaginare. Quello del primo episodio è un mondo grigio, che vive di luce riflessa, dove il sole arriva a sprazzi, tra il chiuso delle case. Dai bassi dove si affacciano donne di casa e bambini non fuoriesce che altro buio, l'imperscrutabile mistero dell'intimità familiare, la stessa intimità che Totò/Saverio l'imbelle, brav'uomo ma zimbello del paese, al contrario, non può nascondere a nessuno. Gli elementi dell'orizzonte scenografico dell'episodio, anche quelli in apparenza più ovvi, calzano così alla tensione interna del dramma umano, e ne mettono in risalto gli accenti paradossali: la scena iniziale al cimitero, con lo sfondo del Vesuvio che fa da cornice all'assurda conversazione tra i due uomini, adottando la simbologia del placido vulcano che potrebbe eruttare ma non lo fa, anticipa tutta la rabbia repressa, i piccoli boicottaggi e i dispetti che vedremo Saverio compiere nei confronti di Don Carmine Javarone, "capintesta" del Rione Sanità. La cantilena con cui Saverio "onora" la moglie defunta di Carmine, pregando sulla tomba della donna in sua vece, esaspera la surrealtà dell' "eterno riposo" in latino, lo vuota parallelamente alla situazione di senso e di pathos, riducendolo ad una sorta di saluto all'altro visitatore del cimitero: allo stesso modo, l'osservare rispetto per Carmine di Saverio non è che vuota apparenza. Il successivo passaggio di Totò di schiena attraverso tombe di famiglia alte e imponenti, con la linea diagonale della strada che taglia prospetticamente lo schermo, oltre ad avere un tipico sapore chapliniano, sintetizza la cappa asfittica in cui si svolge il sopruso con cui Carmine si è piazzato a casa sua da dieci anni, che nasce proprio, come presto sapremo, dalla morte della moglie e, come appare enfaticamente iscritto sulla lapide, dal presunto dolore "inconsolabile" del vedovo. L'inconsolabilità

ha reso Don Carmine allo stesso tempo fragile e inattaccabile, persona da compatire ma anche caporione da rispettare e temere, arrabbiato com'è con il mondo e la cattiva sorte. La piaggeria del salumiere nei confronti di Carmine, seguita dal controcampo di Totò fra le tombe, esemplifica efficacemente la strettoia in cui si trova l'uomo che gli fa da servitore, nell'assurda e ossequiosa complicità dei suoi concittadini.

Con un tocco inconfondibile, De Sica costruisce con il primo episodio del film un ritratto grottesco della forza e dell'autorità che regnano come valori assoluti nella città, attraverso piccoli ma significativi contrasti che rendono esplicito il rapporto tra i personaggi. Se il mestiere di Saverio Petrillo, imbonitore della banda del paese, è un mestiere perduto, che ne designa la strana posizione a cavallo tra carisma e prezzolata subordinazione alle cause altrui, quello del parassita don Carmine, guappo che si è stabilito a casa sua e usa lui e la sua famiglia come servitù, fa parte di un codice ancora più antico: quello della sopraffazione. Nel giullaresco, ironico savoirfaire di Saverio, nella sua capacità di lodare qualsiasi cosa improvvisando rime (con il celeberrimo "attenzione, battaglione..." come esordio), s'incarna la lotta ironica e irriverente del riso in faccia alla durezza del boccone di realtà che ogni giorno bisogna inghiottire: e di fronte a questo primo piccolo miracolo di "libertà", la macchina da presa si anima, scende in dolly, accarezza lo sfortunato protagonista nel suo effimero momento di gloria da protagonista, finché lo spettacolo dell'illusione non è interrotto dall'incursione del solito guastafeste Carmine, che passando e salutandolo riporta l'asfittica verità dei rapporti di forza in ballo. La libertà di Saverio dunque è tutta nella fantasia con cui può inventare canzoncine in rima, ancheggiare come un pagliaccio, e una volta a casa, picchiare le cose che appartengono a Carmine, trasferendo in esse magicamente una parte di lui come in un piccolo vudù partenopeo.

Nella sua casa, dove la moglie sfacchina e i figli, come piccoli "sciuscià" al servizio del guappo, coronano le sue richieste con un emblematico "servito", la

macchina da presa resta incollata ai personaggi, generando un ulteriore senso di oppressione: il soffitto della stanza da letto è schiacciato fin quasi sulla testa di Saverio, tutto gli grava addosso, cornici di finestre, porte, sedie, si accalcano in una geometria ristretta all'inverosimile, che costringe la libertà dei movimenti. Quando il guappo è in casa a discettare della cena che gradirebbe, il senso di falsità della situazione tocca il suo culmine: la menzogna in cui Saverio vive è resa palese dalla faccia ironica con cui, appena Carmine si volta, lo guarda. Il muro dell'omertà contro cui Saverio lotta è espresso dai suoi sguardi duplici, in un lessico muto ed eloquente di finti rituali di rispetto delle ingiustizie spacciate per normalità. Fuori, il saliscendi del vico su cui affaccia il misero balconcino della casa completa la scenografia dell'oppressione con un tocco sghembo, quasi espressionista: spazio ibrido tra interno ed esterno, il vico è il posto dove la follia dell'intimità profanata diventa norma accettata e condivisa in ossequio alla legge del più forte. La macchina da presa di De Sica viaggia tra questi spazi minuscoli come una piccola danzatrice inavvertibile, si scosta come un testimone invisibile per far spazio al conflitto tra il guappo e il suo succubo. Allo stesso modo, si sofferma sugli accessori di scena, come i colletti male inamidati per cui Carmine rimprovera Carolina, strana flotta di barchette bianche schierate sul tavolo, moltiplicazione di oggetti inanimati che aumenta il senso di invasione della scena, rendendoli segnali visivi di clima di oppressione. Lo schema dell'*assembramento* progressivo di elementi identici o indistinguibili (di piatti, di colletti, persino di uomini che vanno ad intercedere presso il guappo), assieme a quello della *chiusura visuale* degli spazi (come la nuova drogheria che viene inaugurata, protetta da una saracinesca orizzontale a sbarre che ricorda la porta di una prigione, all'interno della quale si intravedano i clienti), disegna il diagramma di una tensione visiva che monta gradualmente fino a colmare la misura, accompagnando il traboccare del vaso della pazienza di Saverio. A questa linea di sviluppo, fa da unica eccezione l'incursione della luce nelle scene dove sono presenti i bambini, veri depositari

della speranza del cambiamento, splendenti dell'Oro del futuro di cui parla il titolo del film.

Man mano che la vicenda procede nella sua dinamica bloccata, Saverio parla sempre meno. Attende il miracolo, e alla fine, il miracolo arriva. A Carmine è diagnosticato un infarto, e da quel momento il rapporto di forza si capovolge: il guappo diventa friabile come un pupazzo senza più forze, il buffone il suo carnefice. L'immagine del presunto infarto è anticipata dal regista con un carrello (che ricorda i carrelli "diabolici" del contemporaneo Buñuel "messicano") con cui va ad avvicinare il nuovo protagonista della legge della sopraffazione: Saverio, in vestaglia, sul cui volto si legge la decisione di approfittare della situazione e di cacciare il suo satrapo di casa. Così, quando come un patetico attore di opera lirica Carmine arriva a informare il suo ospite dell'infarto, questi coglie l'occasione per attuare il piano della vendetta: l'unico concitato gioco di campo e controcampo di tutto l'episodio, rende l'escalation di indebolimento di Carmine e del conseguente rafforzamento di Saverio, come acqua in due vasi comunicanti. Mentre Carmine straparla e Saverio annuisce al suo solito, la pila dei piatti rotta anticipa l'esplosione verbale: l'accanimento di Saverio come al solito si consuma simbolicamente sugli oggetti del guappo, le sue vesti, le sue suppellettili, e non su di lui. Ora il teatro della strada, in un gioco veloce di totali in campi e controcampi tra il pubblico notturno del vico e la piccola ribalta del balcone, mostra Saverio, che improvvisa il suo balletto di dileggio e di felicità da imbonitore per il pubblico dei vicini.

La melodrammatica commozione dei due coniugi e della famiglia di fronte alla fine dell'incubo e al ritorno della normalità, fa emergere un senso del grottesco surreale per sottrazione, più keatoniano che chapliniano. Un sobrio montaggio alternato mostra l'illusorietà della liberazione dall'usurpatore: mentre il cardiologo smentisce la frettolosa diagnosi visitando Don Carmine in strada, la famiglia festeggia con lo spumante. L'incrocio tra la passata crudeltà del guappo e la presente della famiglia che brinda all'infarto, non fa salvare

nessuno: un correlativo oggettivo di questa legge del più forte (*mors tua, vita mea*) sono i capitoni, che avevamo già osservato sulle bancarelle natalizie, e che tornano sulla tavola di Saverio liberato dall'assillo di Carmine che "non mangia il pesce": nella tradizione culinaria, con molta crudezza, questi vanno cotti vivi. Di ribalta in ribalta, di teatrino in teatrino, in questa "città al chiuso", regno dell'omertà, si torna così all'incubo di partenza, alla sospensione del futuro, stavolta non più mediato dalla finzione reciproca del rito del rispetto, ma nell'aperta minaccia: il trasferimento del conflitto è sull'oggetto del colpetto inamidato, che rappresenta, come una metonimia, il corpo dell'altro: buttato dalla finestra da Saverio come fosse don Carmine nel momento della cacciata, viene raccolto nel vicolo e stropicciato come fosse Saverio dal guappo di ritorno a casa, minacciosamente accompagnato da una tammurriata quasi guerresca. L'iperbole della reciproca vigliaccheria tra vittima e persecutore, in questo apparente miracolo natalizio di una giustizia divina che dovrebbe punire i prevaricatori senza implicare una rivolta dei prevaricati, è illusione passeggera: l'ombra del dubbio torna ad abbattersi sulla breve e opportunistica felicità di Saverio e della sua numerosa famiglia che brinda alla cacciata del bellimbusto ipocondriaco e invasore. Il tempismo da slapstick comedy con cui Carmine entra in casa nell'esatto momento in cui esplode il tappo, definisce ancor più teatralmente i tempi del film. Per la prima volta, la semisoggettiva diventa quella di Carmine: siamo nei suoi panni e avvertiamo la sua rabbia, che come una staffetta è passata dal succubo all'usurpatore. Anche in questo caso, è il silenzio il codice più violento e carico di significato: così come metaforicamente, la mano di Carmine spazza via le ciliegine dalla torta, come a "rovinare la festa", a rendere imperfetto questo trionfo della verità. Ma sono i bambini a sconfiggere la tracotante minaccia di Carmine: è i loro sguardi, muti di fronte alle ciliegine spazzate via, e il guappo impotente nella sua violenza intimidatoria, che si scambiano i campi e controcampi finali. Dunque, se in quest'assurda intelaiatura di rapporti di forza una speranza può trionfare, è

quella dei bambini, che sopravvivranno a questo mondo e ai suoi codici. La porta chiusa che chiude l'episodio, completa il movimento claustrofobico di questo agrodolce diagramma della sopraffazione e del vivere incerto.

Ma non sempre l'infanzia sopravvive alle tragicomiche magagne della vita adulta. Il cosiddetto "funeralino" (*A Napoli è morto un bambino*), episodio simbolico, e nella sua ellittica trasparenza, fortemente lirico, si muove lontano dalla chiassosa e pittoresca promiscuità della Napoli dei vicoli, e fonde morte e vita in maniera inversa a quella dell'episodio precedente. In questo episodio forse più di ogni altro, confliggono in un solo tempo storico due immagini della città inconciliabili: da una lato Napoli, come Brigadoon, isola fuori del tempo intrappolata nella sua immagine, mondo chiuso dell'umanità in via d'estinzione dei vicoli con le sue leggi ataviche, dall'altra il grande spazio della metropoli che avanza livellando ogni differenza, e che come l'orizzonte aperto del mare, inghiotte a morte l'infanzia perenne dell'arte di arrangiarsi della città. Nel breve momento di muta commozione del corteo funebre, che ricorda gli indecifrabili silenzi di Totò il Buono dietro la bara della madre adottiva in *Miracolo a Milano*, è la forza della natura ad invadere costantemente l'angusto limite umano della città. Il cielo, fin dalla prima inquadratura, sembra voler penetrare dappertutto, da dietro i tetti, i panni stesi, le scalinate aperte nella coltre scenografica dei palazzi: quel cielo aperto dove si nasconde il mistero della Provvidenza, che impone i suoi imperscrutabili piani a chi vive. La processione di creature innocenti, dove il nutrito gruppo di bambine che scende le scale afferra la sorellina del piccolo morto come le pie donne una Madonna addolorata, muove dalla casa scendendo verso l'inferno della strada, della polvere e degli sguardi e del vicolo, e i rumori cominciano a poco a poco ad invadere il campo uditivo, prima che la minuscola carrozza si muova per il cimitero, da dove aveva preso le mosse il precedente episodio. In questo clima sospeso, l'infanzia ancora una volta salva, unisce, lenisce il dolore e porta avanti la fiaccola sempre minacciata della vita: il corteo ha nei vicoli il potere

magico di interrompere per qualche istante le liti tra coniugi nei bassi, i rumori del lavoro, di sospendere al suo passaggio gli infiniti rivoli della vita. La Napoli primordiale nella sua povera bellezza, raccontata con un forza immaginifica che ricorda i film di Vigo e la verve di un racconto di Zavattini, è lo scenario attonito e muto che in questa fiaba triste la carrozza bianca attraversa, stagliandosi nel grigio della penombra delle strade. La madre addolorata vuole liberare suo figlio, almeno in quest'ultimo viaggio, dall'orizzonte meschino in cui si è svolta la sua vita: così, in uno dei rarissimi dialoghi dell'episodio, chiede al cocchiere di passare per "la via Grande", oltre le colonne d'Ercole della città protetta e controllata dal pettegolezzo e dalla reciproca conoscenza. Il corteo affronta così la Napoli del porto, la metropoli indifferente dove rombano gli automezzi, il sole acceca, e gente sconosciuta e indaffarata segue senza voltarsi il veloce corso della vita di ogni giorno. Il paesaggio si apre sul mare: momento di sconfinata poesia, orizzonte infinito che contrasta con la finitezza della vita. È il momento in cui la soggettiva dello sguardo filmico diviene tutt'uno con quella divina: la macchina da presa si alza in dolly e inquadra le piccole, scure figure silenziose che si perdono nell'assoluta vastità dell'orizzonte. Il punto di vista sale sempre più in alto, man mano che il corteo si avvicina al lungomare, sfidando il traffico e le grida dei venditori. La madre e il Maschio Angioino si guardano, una di fronte all'altro, come in una sfida tra l'immobile persistenza della pietra che non prova emozione, e chi ricorda la povera vita stroncata sul nascere: sembra una figura epica alla Pudovkin, questa madre che porta avanti con fiero orgoglio la vita perduta e innocente del figlio davanti alla vastità della creazione di quel Dio che ha permesso un tale scempio. Il corteo e la città sono due corpi staccati e distinti, non c'è più la fusione tra folla e individui che vige nelle regole del vicolo. Mentre il cammino prosegue, i palazzi si fanno sempre più alti e il corteo sempre più sperduto: poi, come in un rito profano, la madre comincia a spargere confetti in strada, imitando il modo in cui la vita dolce e tenera del

figlio è stata sparsa per sempre. I bambini, in una sorta di rito di passaggio cannibalesco e innocente, si accapigliano per prenderne quanti più possibile. Le insegne della modernità e le réclame cominciano ad accerchiare lo sparuto drappello, ormai scomposto e incontenibile. Quando finiscono i confetti da gettare, la madre comincia a piangere: la dolcezza è svanita per sempre, comincia il dolore della mancanza. Il Vesuvio lontano osserva in silenzio i bambini contare i confetti raccolti: è il futuro che ha già cominciato a diventare presente, il dopo che si fa strada, nell'impietosa legge della concretezza, oltre il senso di sgomento e il mistero. Si chiude così, nell'immagine più impietosa e innocente della legge della sopravvivenza, questo bozzetto senza parole.

Lo “scandalo dell'anello di smeraldo” al Rione Materdei getta nuovamente lo spettatore nel torrido clima delle passioni del vicolo imbracciando i toni della farsa, annunciata dalla tarantella iniziale che accompagna le immagini degli amanti nascosti nella penombra del negozio. Una Napoli nascosta, si direbbe quella dell'episodio, Napoli ctonia e intestina, fatta di sotterfugi, mezze misure, menzogne e invenzioni, dove tutte le cose che accadono hanno sempre due volti: non solo quello tragico e quello comico, a seconda che i protagonisti degli eventi siano esclusi o inclusi dalla comunità e dalle sue norme di decoro, ma anche un lato ufficiale, all'insegna del buonsenso e dell'apparenza, e uno nascosto della loro sistematica infrazione, da tutti omertosamente ammessa e concessa, altra regola secolare del quieto vivere comune. Nel magazzino dello scarpaio, piccolo inferno della tentazione dove si consuma il tradimento, le voci del vicolo tornano invadenti. Il codice comune di adesione alle leggi dell'apparenza di questa scanzonata umanità, è sempre sospeso sul filo dell'aperta ironia: come nella patente finzione di Sofia la pizzaiola, che si fa vedere dalla gente mentre esce dalla chiesa dopo aver fatto l'amore con il suo amante: tornata dal marito, dice che “c'è stata pure la benedizione”, alludendo al buon esito dell'incontro fedifrago. È la Napoli dove tutto accade sotto gli occhi di tutti, simbolizzata dal negozio di pizzeria dove il dentro e il fuori si

compenetrano senza soluzione di continuità. Se i primi due episodi erano dominati dal silenzio, qui il chiasso dei coniugi che imboniscono i clienti con la loro pizza a margine del vicolo, le movenze sensuali, gli ancheggiamenti, lo sciabordio dei grandi seni lasciati a bella posta mezzi scoperti dalla scollatura maliziosa della procace pizzaiola mentre impasta, hanno il compito seduttivo di promettere, di far immaginare, di attrarre: dunque di rompere l'equilibrio della riservatezza. La vera attrazione che richiama i clienti è il sensuale teatrino di donna Sofia, più "buona" delle pizze. Un' "attrazione" che diventa un processo espressivo messo in oggetto nella galleria dei maschietti latini che ronzano intorno alla pizzeria per Sofia, ritratta in una serie di campi e controcampi tra sguardi pieni di desiderio e riso lusingato della donna con inquadrature spesso strette tra il mezzo busto e il piano americano, da dove i corpi tendono quasi a fuoriuscire dal quadro. "Mangiate oggi e pagate fra otto giorni", è la regola del negozio: il pizzaiolo Rosario "segna" le pizze consumate, sintomo di un mondo che ancora ammetteva il lavoro a credito, della Napoli dei cestini che calano dalle finestre con il filo, delle offerte caritatevoli fatte dalle persone modeste ai poveri ancora più poveri, quelli gestiti dal prete. In questo contesto gioioso e torbido, dove il bianco della farina, della pasta e delle vesti domina le scene dei venditori di pizza, irrompe la sagoma scura del futuro vedovo Stoppa, con la sua sporta di medicine per la moglie moribonda, riportando improvvisamente la presenza imminente della morte nel quadro della più prorompente vitalità.

Vi è un contrasto estremo tra la caccia all'anello di smeraldo, spunto risolto in modo chapliniano che scatena la comicità più acre, secondo lo schema teatrale più classico del "cocu" disposto a credere alle cose più inverosimili pur di non dubitare della vacillante onestà della sua donna, e il senso di una morte in agguato dietro l'angolo, che si acquatta in ogni situazione risolvendola in modo bislacco, come in un rito carnascialesco che unifica sacro e blasfemo, profanazione e venerazione: come quando il pizzaiolo va in chiesa e dubita dell'onestà del prete questuante. Rosario, incitato da Sofia, comincia a visitare

le case di tutti quelli che hanno comprato le pizze, seguito dal popolo dei curiosi: torna l'immagine della follicciola dei testimoni, dagli astanti di Saverio al corteo funeralizio, al codazzo dietro ai pizzaioli, la dimensione collettiva dei drammi individuali. Come se tutto quel che accade, fosse sotto l'insegna dell' "essere per gli altri", rispetto ad un'immagine che deve collimare con la normalità, oppure fare specie e passare di bocca in bocca. La dimensione grupale della società, è tutt'altra cosa da quella solidale e utopistica di *Miracolo a Milano*: qui siamo piombati nel duro della vita senza scampo, dove il gruppo dello sguardo e della diceria vigila affinché nulla possa deviare dal suo cammino segnato, dal disegno del destino.

Quando la moglie di Stoppa passa a miglior vita, con una performance attoriale entusiasmante, il senso della recita sociale e la doppiezza del ruolo del dolore raggiunge dei vertici grandissimi: il vedovo aspirante suicida, che gli amici devono continuamente distogliere dai suoi propositi autolesionisti, si cura bene che essi riescano ogni volta a fermarlo. Anche se si è evidentemente liberato di un peso atroce che lo ossessionava da due anni, sta officiando il rito della disperazione, un ruolo moralmente "bello", socialmente evidente, e soprattutto, limitato nel tempo, Il livello di teatralità del dolore è totale: è un dolore fatto a misura degli altri. Quando il vedovo parla con la moglie morta, con lo sguardo perso nel vuoto, lo fa per straziare i presenti: le inquadrature si fanno sempre più strette, quando i ricordi del marito scorrono nel rimpianto. L'odio del sopravvissuto per se stesso è incredibile e increscioso: e questo sentimento di inopportunità, di perdita della faccia, di piccola tragedia familiare che significa la fine di un mondo, permea tutto il film, tutti gli episodi. In ogni caso, c'è sempre un lutto, una malattia o un dolore a cui bisogna reagire con la forza: è il nucleo da cui nasce la speranza, l'Oro di Napoli. La cantilena delle preghiere è un altro degli schemi comici da avanspettacolo che De Sica usa come una specie di leitmotiv, come indice del popolo in balia della volontà di Dio, di cui è sintesi la prefica che dice a tutti le stesse parole di conforto, in un estenuante

gioco delle parti. Per andare a casa del vedovo, Sofia si “accolla”, e indossa il suo volto di donna di chiesa, entra nel gioco della purezza e del dolore, amnistia generale che monda da ogni colpa: come se la verità che appare nella disgrazia avesse un potere positivo di redenzione dal male minore. In questa fase in cui i due pizzaioli confortano il vedovo, le inquadrature passano sovente dal totale ai primi piani, con un registro da cinema muto. Quando arriva l’incresciosa richiesta dell’anello, vero motivo della visita dei due coniugi, il vedovo coglie l’occasione per inscenare un’altra reazione plateale di dolore assoluto: “Clara moriva, e io mangiavo la pizza”, dice, prima di correre verso la ringhiera facendo cenno di volersi gettare nel vuoto. Questo momento del film, nello sguardo con cui Stoppa si assicura che il parentado lo fermi mentre oltrepassa con le gambe la ringhiera, è una delle chiavi di volta dello spirito de *L’oro di Napoli*: quel sentimento di irrealtà dell’esistenza, di continua recita in cui più si esagera, più si è creduti, senza possibilità di comportarsi fuori dei codici di aspettativa della bigotta, moralista comunità di coloro che sono sempre pronti a infrangere le leggi della morale. Il *peso dell’ambiente* appare qui in tutta la sua forza, che si manifesta su un doppio binario: quello morale, lo sguardo degli altri onnipresente in una comunità panoptica e ossessionata dall’atto di spiare e ficcanasare, e la sua traduzione scenografica negli spazi ristretti dei vicoli e delle case che tagliano e frammentano la maestosità dello scenario naturale napoletano, riducendo tutto alla piccolezza, alla meschinità fin troppo umana dei sentimenti della povera gente, e al loro patologico essere per apparire. Quella di De Sica è un’elegia alla capacità istrionesca di un popolo che fa della vita, nei suoi accenti più accanitamente drammatici, un modo per affrontare e superare le difficoltà. Il pubblico a poco a poco si allarga, la terrazza del vedovo si trasforma in un palcoscenico, le finestre divengono i palchi di un teatro collettivo dove ogni giorno qualcuno è scelto come protagonista, dove ce n’è sempre una che fa rimettere in discussione il fragile equilibrio della vita comune. I volti della povera gente, con cui De Sica

tratteggia, attraverso la sua incredibile capacità pittorica di cogliere nell'esplicitezza della somaticità il dramma dell'esistenza, rimandano a vite di cui riusciamo a immaginare tutto già soltanto guardandoli. La scena del vedovo di conclude nella più carnascialesca delle maniere: di fronte alla morte scampata e negata dal gioco delle parti, l'uomo viene messo seduto come un bambino incapace di dominarsi a tavola a mangiare: è l'idea del ventre pieno che porta via tutti i mali. Il pianto di Stoppa con gli spaghetti inforchettati, è uno dei momenti in verità più tragici della composita farsa della sopravvivenza. È una sorta di catacresi, di letteralizzazione del vitale dolore di essere vivi. Il finale della vicenda dell'anello è poca cosa, un piccolo, frettoloso chiudersi dell'equivoco: di fronte al gioco sfacciato dei due amanti che ingannano il marito cornuto, come di fronte ad un incantesimo che nessuno può né vuole spezzare, la pioggia cade sui giusti e sugli ,ingiusti a ripulire i peccati e i dubbi che si assiepano dietro l'ovvietà: e qui, la faticosa camminata sotto la pioggia con il marito che non riesce a stare al passo della bella fedifraga ancora "accollata", che fa sognare gli uomini nella speranza che un giorno tocchi a loro esserne gli amanti, è la rivincita della Maddalena sulle pie donne, della furbizia sulla disgrazia, della "giustizia" libera della vitalità ingabbiata sulla giustizia coatta della morale. Sull'uscio della botteguccia, scampato il pericolo, Sofia riscopre le sue forme sinuose, e torna ad essere l'attrazione dei passanti, a rimettere in moto la vita del vicolo. L'episodio dell'anello ci mette in grado, infine, di rimarcare uno stratagemma narrativo peculiare della poetica di De Sica, che si ripercuote nei vari episodi dell'*Oro di Napoli*: che il plot secondario, la sottotrama, prende spesso il sopravvento sulla storia e sui suoi protagonisti. Facendo della sceneggiata del vedovo il nucleo emotivo della vicenda di Sofia la pizzaiola, il regista decentra l'attenzione, la sposta su ciò che di volta in volta è più urgente per i codici dell'apparenza, lasciando in subordine la storia principale, la ricerca dell'anello, nella stessa misura in cui la protagonista, che ha da nascondere la sua tresca extraconiugale, vuole che

venga dimenticata: un andamento straordinariamente simile a quello della vita, dove è quasi impossibile ragionare istituendo un'assiologia tra gli eventi, e distinguere ciò che è essenziale da ciò che non lo è. In questo modo, i personaggi minori e intermedi divengono il vero collante dell'affresco di De Sica e Zavattini: sono loro i veri padroni della scena, che rubano sovente agli inetti protagonisti delle storie. È così che si crea il respiro corale della città.

Ognuno dei protagonisti di questi episodi vive nella prigione dei propri vizi e delle proprie debolezze: e a pagarne le spese sono spesso i bambini, gli unici veri innocenti. Se il tema della "sfortuna", cioè della sorte avversa, è uno degli eterni *topoi* della napoletanità letteraria, l'accanimento del conte Prospero nel gioco di carte (interpretato dallo stesso De Sica, con ovvie implicazioni autobiografiche e autoironiche che qui tralascieremo), ne diventa l'emblema. Il conte è stato interdetto dai familiari per il vizio del gioco, e si aggira da squattrinato nell'opulenza degli scenari che lo circondano, naturalmente posseduti dalla moglie (quante mogli arpie, in questo film...), come in una specie di pena del contrappasso terrena. Anche qui, l'attenzione del regista al gioco di quinte e di entrate in scena rende la vicenda estremamente teatrale, e viene tradotto in una scenograficizzazione del reale molto marcata. I personaggi parlano incorniciati da colonne e archi, ogni loro parola pesa come uno degli stucchi dei muri, il gioco di porte, usci, passaggi, e attraversamenti nello spazio casalingo, è quasi ossessivo, e si riflette nelle ricorrenti simmetrie di stanze, quadri, che segmentano la visione e divengono una cifra scenografica. Il conte è ingabbiato nelle architetture, ingoiato da ascensori e arcate, la servitù se lo passa di mano e lo controlla: anche qui, tutto va in direzione opposta dell'immagine aperta e libera della città "del sole e del mare". Del resto, la moglie del conte, come nell'episodio precedente, è malata: e il gioco crudele del marito con la morte, complice e nemica, è lo stesso. Il conte sputa sulla scienza che "purtroppo progredisce e non si fa i fatti suoi", e prolunga la vita della donna: rappresentazione nodale di quanto lo spirito

napoletano per Marotta, Zavattini e De Sica consista in questo affidarsi al destino e alla fatalità risoltrice. I coniugi si trattano con freddezza crudeltà: il matrimonio è una tomba degli affetti. La contessa fa perquisire il marito dal maggiordomo prima che esca, e trova l'argenteria nelle sue tasche. I movimenti di macchina seguono passo passo la camminata del conte: uno dei momenti in cui la "impercettibilità" della macchina da presa, l'impalpabilità della presenza registica, è, per così dire, più evidente, è proprio quando riesce a sincronizzare il movimento naturale del passo umano a quello del punto di vista che si sposta, lasciando impercettibile il virtuosismo narrativo.

Da succubo, il conte si trasforma in satrapo: per un attimo, il suo "bisogno" del figlio del portiere per giocare a carte, fa presagire qualcosa di molto più torbido, una "prostituzione" molto più letterale. Il portiere va a strappare il figlioletto Gennarino dalla strada per portarlo a giocare a Scopa col conte Prospero, e questi piange disperato. Nella circospezione con cui il portiere "aiuta" il conte, l'allusione all'incontro scabroso è fortissima: e in effetti, si tratta pur sempre della soddisfazione del peggior vizio del conte. Nel gioco di carte, è il piccolo Gennarino che parla il linguaggio adulto del silenzio e della rassegnazione, così come quello del talento involontario: la malattia del conte, viceversa, è l'infantilismo. La santificazione del suo essere l'ostacolo adulto di fronte al conte, è indicizzata dal fatto che il conte gli dà del voi come se fosse un suo pari, un "barone" da "ridurre sulla paglia", e si fa trattare per converso da povero ragazzino debole che perde sempre. È esilarante il ritmo di campo e controcampo su cui si struttura la partita. Il gioco di sguardi muti, anche in questo caso, dice tutto: gli occhi e la bocca di De Sica parlano il linguaggio della rabbia che sale, dello scontento, dell'angoscia, e dell'indignazione, tutta la gamma dei sentimenti del giocatore di fronte alla sfortuna che si accanisce contro di lui. L'accesso di riso sarcastico, e i nervi che saltano di fronte allo sfottò silenzioso del bambino vincitore, che si limita a sorridere di soddisfazione con l'angolo della bocca, mentre indifferente sogna di giocare

alla cavallina con gli amici che stanno fuori, al sole, lontani dalla sua prigione grigia di penombra, diventa per il conte una sorta di spiritello malefico della provocazione, fino a perdere le staffe. De Sica ravvicina sempre più l'inquadratura nella scena in cui Gennarino fa piazza pulita del piatto facendo scopa: il ravvicinamento in semisoggettiva è un mezzo narrativo torna.

Lo sguardo di De Sica è quello dell'attore virtuoso del muto, che monologa con la macchina da presa. Il crescendo della rabbia è irresistibile, uno psicodramma osceno, indecente, un sopruso contro il bambino costretto a stare lì e ascoltarlo. L'orgoglio con cui vuole che il bambino riconosca di essere fortunato e non capace, è il vero scopo del gioco: poter pensare di non avere la colpa della propria disgrazia, mentre Gennarino, nella sua piccola esperienza, sa che per vincere ci vuole qualcosa di più della fortuna, il talento, la naturalezza, la capacità, e per questo si ostina a negare la sua "fortuna". Nello sguardo contrariato del piccolo Gennarino aggredito dal Conte, si apre un dramma nel dramma (una lieve zampata zavattiniana): quello della classe proletaria che deve crescere in fretta per turare le falle della rovinosa infanzia perenne dei ricchi di casta. Il sentimento del contrario pirandelliano, avvolge l'umore di entrambi i giocatori, il vincitore umiliato e redarguito, e il perdente che si fa il sangue amaro e sbraità, anche se è onnipotente di fronte al piccolo figlio dei suoi dipendenti. E mentre la predica del Conte si perde nell'ascensore che lo porta a casa, lo sguardo triste di Gennarino che accarezza il gatto tra le carte tirate in aria dal conte, dice molto di più sulla lotta di classe di quanto non facciano le cronache delle rivoluzioni politiche.

Nell'episodio di Teresa "una di quelle", interpretato da Silvana Mangano, una trama e un ambiente fiabesco da upper class lubitschiana ci riconducono nella Metropoli degli altolociati, dove una bellissima prostituta romana va incontro ad un matrimonio con che un uomo perbene e di ottimi mezzi, Don Nicola, vuole celebrare con lei senza averla mai incontrata, per qualche oscuro motivo che per la donna significa solo emancipazione, normalità, vita agiata, e dunque

non è rifiutabile. Si tratta di un episodio molto lineare sul piano narrativo, che passa dal totale ai controcampi in primo piano. Il senso di mistero e di sorpresa dell'avvenire a cui va incontro la bellissima ragazza si accrescono sempre di più: anche qui, la vita sociale, nel grande teatro della città monumentale, è una finzione pilotata dalle persone, dove i sentimenti veri non sembrano poter essere svelati. Torna l'assembramento di persone, i familiari, gli invitati, sembrano un unico corpo: l'unico personaggio è l'ennesima donna inferma e padrona: la "mammà", la madre del bel Nicola, a cui il giovane è devoto, e parla sottovoce. Un matrimonio alla cieca, che taglia fuori dall'orizzonte la vita affettiva, e che nel lussuoso ricevimento rivela già un senso di totale messa in scena. Per la prima volta dall'inizio del film, il teatro della strada, nella suggestiva scena in cui Teresa spalanca le finestre e guarda la città dall'alto della sua stanza accompagnata da una musica incalzante, diventa fonte di sogno e di sollievo: ma è un breve bagliore, un barlume. Teresa chiude la finestra e deve tornare dentro, verso l'equivoca festa, verso la stanza in cui tutto è grande, ricco, abbondante, e reca i segni della presenza di un'altra donna, che appare anche in una fotografia. Mentre Teresa si prepara, la festa con la sua posticcia allegria fuori campo incalza, e il contrasto tra silenzio e chiasso diviene ancora una delle modalità espressive più forti del regista. Emblematica è la scena del rinfresco in cui Teresa si aggira, tra tutti questi sconosciuti che si ingozzano indifferenti, a cercare lo sposo, che solo la figura del traghettatore, del mezzano Umberto, può ritrovare. Nicola è a cercare di riparare il danno permanente del passato, a dare dei soldi ai genitori della donna che è stata sua moglie e che si è spenta. La potenza del dramma è ancora una volta affidata ai silenzi, all'evidenza degli oggetti, alla spilla con la figura della donna morta che troneggia sul volto piangente e severo della madre che si congeda, a cui cercano di porre rimedio le parole menzognere di Umberto, di fronte ai sospetti sempre più forti di Teresa. La musica, con la sua malinconia, "copre" l'indicibile verità. Anche Teresa è costretta a coprire con un falso

racconto la verità che non conosce, e di continuo è assediata dai canti, e da quel senso di posticcio dell'euforia della festa con cui tutti si scatenano, perdendo la compostezza dell'etichetta, e trasformandosi in importuni e invadenti. A poco a poco Teresa entra nel gioco, nell'estasi del canto romanesco che le ricorda le sue origini (insomma, l'estasi profana e blasfema di una a suo modo "santa" Teresa), cade nell'euforia e dimentica l'incerto che la attende, il non detto che la avvolge.

Ma poi, la verità emerge: la presenza di Lucia, la donna della spilla, che un anno prima si era uccisa per Nicola che le era indifferente, è la molla che ha portato a organizzare questo matrimonio. Teresa è la spettatrice di questo dramma del passato che non le appartiene: assiste al monologo di Nicola, che vuole espiare la colpa dell'indifferenza, cerca di confortarlo. Ma Nicola ha scelto Teresa come una forma di espiazione terrena: la bellissima prostituta alla quale stare accanto soffrendo. Nicola ha giurato alla Madonna che Napoli deve sapere che è sposato, ma lui è sposato a Lucia, che ha dato la vita per lui: ancora una volta, la città è l'occhio di Dio, è lo sguardo a cui si paga lo scotto di una recita di decoro da cui non si esce. Teresa non appartiene a questo codice di falsità, non può accettare di vivere come un oggetto: è una persona, preferisce quel po' di bene che può darle un essere umano ad un agio senza affetto. La donna fa una scenata, urla, non si rassegna, chiusa nella bomboniera di una casa per lei troppo ricca, si dispera all'idea di essere rimasta un oggetto di scambio: dal meretricio allo scambio di grazie con la Madonna. La preoccupazione di Teresa è però analoga a quella di Nicola: non sa come spiegare quel che le è successo alle sue colleghe, non sa come giustificare il fatto di essere tornata con le pive nel sacco, a mani vuote, da un matrimonio finto in cui lei era solo un incomodo, un impegno, un'espiazione. Teresa esce dalla casa con la valigia, e per le scale le si rompe un tacco: la tensione sale, perde i pezzi, la sua integrità: comincia a zoppicare, è ferita, monca, profanata come non mai. Ora la città notturna è uno scenario grande e desolato, dove il

vento incalza e spinge più a fondo la solitudine della donna. Altro silenzio, altre espressioni che si disegnano sul volto meraviglioso della Mangano in un impalpabile carrello a seguire, mentre la donna attraversa una gamma esplicita eppure impronunciata di emozioni. La grande forza di De Sica e Zavattini, resta nel film quella di porre domande che lasciano spazio a risposte mai date, che lo spettatore, leggendo i segni espliciti della dura realtà, deve trovare. Torna il correlativo oggettivo di montaliana memoria, e le presenze visive si riempiono di significato relazionale rispetto al dramma umano, e come in un *haiku*, avrebbe detto Ejzenstejn, quel che si vede illumina lo sguardo di chi guarda. Così, il calesse che aveva sancito l'ingresso trionfale nella breve illusione della vita perbene di Teresa, ora abbandonato nella piazza, e lo sfondo del palazzo che ha lasciato per sempre, sono la gabbia a cielo aperto della donna, a cui la vita non dà scelta: o da oggetto nel lusso, o sola e disperata fuori, a sopravvivere vendendo il proprio corpo. Il suo pianto quasi infantile nel silenzio, a cui fa da controcampo l'immagine della carrozzella, solitudine simmetrica alla sua, è una catarsi bloccata. Con un coraggio registico che neppure Antonioni ne *L'avventura* avrà in questa dose, De Sica resta sul volto della Mangano, avvicinandosi lentamente, accarezzandone la turbata bellezza nel momento della sconfitta. Un *flashback acustico* riporta alla sua mente le voci della festa, i canti romaneschi in suo onore, e il dubbio si insinua nella sua anima offesa: meglio la solitudine e la sconfitta sociale, o la rinuncia ai propri sentimenti, vendendosi definitivamente ad un uomo che non la amerà mai? È un attimo lunghissimo, ma Teresa non ha scelta: accetta la logica della sua debolezza sociale, zoppicando ritorna verso l'incerto di una vita che è pura sopravvivenza, lo sguardo sgomento, il volto pallido e cadaverico, corre, seguita dalla macchina discreta e partecipante, verso il teatro della falsità: come tutti i personaggi che affollano il film. Il gigantesco portone, però, è chiuso: ad una schiava non è ammesso ribellarsi al suo compratore. Rientrare nella vita di Nicola non sarà così facile. Quando qualcuno va ad aprirle, in un campo

lunguissimo che ci mostra tutta la piccolezza di Teresa di spalle di fronte al mastodontico palazzo, un orizzonte chiuso e nero le si staglia davanti. È tornata sui suoi passi, ha accettato la prigione della sopravvivenza: a testa bassa, umiliata e offesa, mentre perfino la macchina da presa, lentamente, se ne va abbandonandola al suo destino.

L'ultimo episodio, il più pittoresco, parte ancora dal cielo per sprofondare nell'angustia delle botteghe e dei bassi, dove il paradosso è la norma: qui Don Ersilio Miccio, al secolo Eduardo de Filippo, "vende saggezza". Entriamo nel basso dove esiste un uomo che ha una risposta pratica ad ogni problema, e che mentre officia il rito del caffè come un maestro Zen officerebbe quello del tè, in una stanza disastata dove delle travi di legno tengono in piedi il soffitto pericolante, dà udienza al popolo per un piccolo onorario, facendo entrare uno alla volta i personaggi che ansiosi si assiepano dietro la sua porta a vetri. Niente potrebbe maggiormente dare l'idea di un'antica saggezza da grandi improvvisatori della vita minacciata nella sua sussistenza, in questo strano intreccio tra povertà e solennità che è il Rione. Dopo qualche caso personale, mentre Ersilio si prepara con vestiti elegantissimi, è il popolo stesso ad insorgere compatto contro il Duca prepotente, altro pezzo d'antiquariato della città: accompagnato dai carabinieri, il nobile scaccia i venditori dal vicolo perché altrimenti non passa con la sua enorme automobile. Ersilio ci pensa, sospira, e poi trova la risoluzione: spernacchiare il Duca, umiliarlo con un'arma terribile, il "pernacchio classico", che è tutt'altra cosa dalla volgare "pernacchia". Improvvisa una dotta lezione sulla differenza tra l'antica arte del pernacchio di testa, cioè di cervello, e quello di petto, cioè di passione, che sono rimasti in pochi a Napoli "e dunque nel mondo", a praticare, che sono il massimo segno di disprezzo esprimibile al mondo. Torna il codice muto ed eloquente della gestualità: Ersilio non si limita a sbeffeggiare, ma "parla" con il pernacchio. Il suo diventa un discorso articolato, un assolo alla stregua di quelli che Stoppa, la Mangano, Totò o De Sica fanno con i loro sguardi silenziosi di

fronte al mondo crudele che li mette al margine: un concerto di prove d'attore dove l'umanità emerge dallo strato più profondo di una civiltà popolare e dalle sue contraddizioni fascinoso e grottesche al tempo stesso, che della sua identità fa un punto di forza. Ersilio passeggia nel suo Rione come un "piccolo padre" acclamato al suo passaggio, fa e disfa le sue prescrizioni, "aggiusta" i destini della gente, ammonisce serio l'amante ferito che vorrebbe la "prova d'amore", e infine ascolta con soddisfazione la folla eseguire la cura del pernacchio a Duca. L'inquadratura successiva ce lo mostra mentre suona il violino in un'orchestrina tipica, in un ristorante per ricchi e turisti, la cui vista si apre sulla placida bellezza del Golfo incorniciato dal Vesuvio. Colui che nel vicolo è Demiurgo, nella città della gente che conta non è che un modesto, invisibile musicante, un artista marginale: ed è in questa duplicità, nell'indistinguibile confine tra umiltà e saggezza il segreto del suo straordinario carisma. De Sica, con l'aiuto della scrittura di Zavattini e della fantasia di Marotta, si comporta come il personaggio eduardiano: restando sospeso tra la comicità e il dramma, lascia intravedere dietro la volontà di strappare un sorriso lo spessore di una grande opera, un monumento che raffigura un mondo in via d'estinzione, che sarebbe stato divorato in una manciata d'anni dall'omologazione, dove non ci sarebbe stato più posto per l'antica astuzia di vivere, di credere e di far credere in se stessi con la sola forza della volontà. La serietà de *L'oro di Napoli* è la stessa con cui Don Ersilio prescrive come un medico esperto la cura del pernacchio "due volte al giorno" al passaggio del Duca, aggiungendo che con un simile strumento "si può fare la rivoluzione". Cinquant'anni dopo lo si può dire senza paura d'essere smentiti: De Sica e Zavattini, da artisti sapienti e discreti, la rivoluzione con il pernacchio l'hanno fatta.