

SANDRA DUGO

*Traducibilità di linguaggi diversi, livelli estetici dell'intertestualità e della metamorfosi tra  
'Filumena Marturano' e 'Matrimonio all'italiana'.*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-  
diCongresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SANDRA DUGO

*Traducibilità di linguaggi diversi, livelli estetici dell'intertestualità e della metamorfosi tra  
'Filumena Marturano' e 'Matrimonio all'italiana'.*

*Il presente contributo affronta la relazione tra gli aspetti linguistici della traducibilità di linguaggi diversi come metamorfosi di un sistema di codice in un altro, e nello specifico si occupa dell'intertestualità tra la commedia teatrale Filumena Marturano e il film Matrimonio all'italiana. Come identificare i livelli estetici dell'interazione tra il testo teatrale e il suo adattamento cinematografico? Proporre l'analisi di due opere diverse significa anche identificare nelle due forme artistiche una serie di relazioni importanti, basate su due sistemi di comunicazione con il pubblico che si svolgono l'uno nel sacro luogo del teatro e l'altro nel cinema. Molti sono gli studi recenti sulla transcodificazione di un testo teatrale in un film, ma manca, a mio parere, l'analisi approfondita della complessità delle relazioni tra queste due opere e del processo di trasformazione che ha dato origine al film di Vittorio De Sica. La nuova creazione può ispirarsi all'opera originale, oppure può basarsi sulla creatività del regista, dando maggior spazio alla sua fantasia e immaginazione, sapendo che il linguaggio filmico è diverso dal codice espressivo teatrale.*

*Il cinema di ispirazione napoletana eredita in parte la tradizione teatrale italiana, in qualche modo anche la drammaturgia pirandelliana. Il rapporto tra Filumena Marturano di Edoardo De Filippo e il film Matrimonio all'italiana di Vittorio De Sica apre nuovi percorsi di studio non solo dal punto di vista semantico e filologico, ma anche per l'analisi della metamorfosi e ricreazione dei quadri sociali del film, diventando uno studio della trasposizione sociologica dei due generi. Queste due opere sono l'esito della trasformazione del teatro italiano: dalla commedia teatrale del dramma dell'essere umano al film dell'intensità espressiva dei sentimenti umani. Il teatro, si sa, è il luogo in cui si rappresentano in scena le passioni e gli affetti, fingendo che siano veri mediante la capacità di assumere una funzione rilevante nella recitazione con la mimica del corpo; il cinema invece cerca nuovi linguaggi comunicativi mediante una serie di immagini e di suoni, definiti dai critici cinematografici linguaggio semiotico attraverso i segni<sup>1</sup>.*

*Ma l'adattamento cinematografico della commedia è anche la rappresentazione di un determinato panorama sociale, che esige lo studio dell'impostazione interdisciplinare tra la critica letteraria e l'analisi antropologica e sociologica dell'uomo, protagonista nel nuovo orizzonte contemporaneo che vive pirandellianamente la propria tragicità di essere umano.*

*Non possiamo attribuire queste evoluzioni solo a esperimenti programmati dalla volontà fantastica del nuovo creatore, ma nel nostro caso specifico si pensi invece all'evoluzione di tre generi italiani diversi che si sviluppano l'uno dall'altro in un secolo di storia dell'arte e del teatro italiano; questa trasformazione inizia alla fine dell'Ottocento fino al 1961, anno in cui si realizza il film Matrimonio all'italiana. Si può dire infatti che questo processo evolutivo si articola in tre fasi: la drammaturgia di Luigi Pirandello, la commedia-dramma della realtà di Edoardo De Filippo e infine l'adattamento cinematografico di Vittorio De Sica. Ebbene, in tal senso si può pensare alla traducibilità di tre linguaggi diversi, cioè al processo di transcodificazione da testi teatrali al film. Matrimonio all'italiana è la fase finale del processo evolutivo dei tre generi: i primi due teatrali (Pirandello, Eduardo De Filippo), il terzo filmico. Credo che la trasposizione cinematografica sia la fase finale della trasformazione che ha dato origine al nuovo genere della commedia italiana, evoluzione che meriterebbe un'analisi ben più ampia, ma mi limiterò a segnalare alcuni elementi più interessanti.*

### *La commedia teatrale*

*Dummi', sto chiagnenno... Quant'è bello a chiàgnere...<sup>2</sup>*

La Commedia dell'Arte risale al XVI secolo, con alcune maschere fisse recitate dagli attori con l'improvvisazione<sup>3</sup>, la commedia italiana contemporanea si ispira a questi lontani modelli cinquecenteschi, iniziando con il teatro di Luigi Pirandello e giungendo a Edoardo De Filippo. Le opere dei due drammaturghi sono diverse, ma hanno in comune la capacità di raccontare la realtà

<sup>1</sup> G. P. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 2 voll., 2001. Il critico cinematografico, nonché storico, ha ricostruito il contesto di Napoli nel periodo di diffusione delle prime sale cinematografiche italiane durante il primo decennio del Novecento. Cfr.: G. P. BRUNETTA, *Napoli, una città come scenario e protagonista*, in *Cent'anni di cinema italiano*, cit., vol. I, pp. 31-33.

<sup>2</sup> E. DE FILIPPO, *Filumena Marturano*, in *Cantata dei giorni dispari*, a cura di A. Barsotti, Torino, Einaudi, Vol. I, 2015, p. 248.

<sup>3</sup> Le tipologie dei personaggi erano fisse: Arlecchino, Brighella, Pulcinella. I testi erano recitati in dialetti diversi. Non possiamo ignorare il racconto dello stesso Eduardo nella bella commedia *Il figlio di Pulcinella* che mostra il volto del popolo napoletano incarnato in Pulcinella. Cfr.: E. DE FILIPPO, *Il figlio di Pulcinella*, Torino, Einaudi, 1979.

con la stessa fantasia creatrice. Inoltre è noto che De Filippo incontrò Pirandello nel 1933 al Teatro Sannazzaro, sappiamo infatti che ci fu anche una attiva collaborazione artistica tra loro, determinante nella produzione futura del geniale Edoardo; che ha contribuito allo sviluppo della nuova commedia teatrale italiana.

Esulando un poco dal nostro discorso, penso che, in questa prospettiva, sembra condivisibile la posizione teorica e l'uso fatto dal brasiliano Carlos Augusto Carvalho, noto come Caça Carvalho; per l'attore, infatti, esiste nei drammi pirandelliani una specie di 'umore nero corrosivo' che consuma l'individuo<sup>4</sup>, come dichiara in un'intervista a proposito delle tre novelle pirandelliane *I piedi sull'erba*, *La carriola*, e *Soffio* riunite nel montaggio unico intitolato *A poltrona oscura*, spettacolo per il Teatro di San Paolo (Brasile). Sicuramente si tratta dello stesso senso di amarezza della vita quotidiana che percorre le commedie-dramma di De Filippo, anche se, è bene precisare che il suo umore nero viene superato dall'ironia per affrontare la durezza della vita quotidiana e, rispetto a Pirandello, cerca di trovare un via d'uscita al dramma esistenziale delle classi sociali più povere, che vivono nei quartieri 'bassi' di Napoli nei decenni Quaranta e Cinquanta. Il carattere tetro e ribelle dei personaggi cede gradualmente all'esigenza di riscatto sociale. Dunque il dramma esistenziale pirandelliano si trasforma con il drammaturgo partenopeo in commedia del dramma della realtà quotidiana; ma se riflettiamo sulla morale eduardiana appare evidente il confronto con il tema dell'amarezza della vita, e la scelta di Edoardo è orientata sull'aspetto realistico della sua produzione teatrale e l'opprimente quotidianità dell'esistenza umana necessita una riflessione continua. Anche se i personaggi sono coinvolti nel progresso tecnologico, non dimenticano mai i valori morali che per l'autore sono imprescindibili. Filumena Marturano ha un carattere forte, e questo è l'aspetto più importante della commedia, il principio motore intorno al quale ruotano gli avvenimenti e l'intera struttura narrativa. Si è scritto molto finora sul personaggio che sembra materializzarsi nella realtà e alcune interpretazioni evidenziano l'aspetto femminista della donna che, non essendo più una prostituta, esige il riscatto morale per sé e per i propri figli, chiedendo la legittimità della paternità. Senza soffermarmi su questa interessante interpretazione, penso invece che siamo dinanzi al modello della 'mamma italiana', semplicemente la donna del Sud Italia determinata, appartenente alla generazione vissuta in quell'epoca. Lei, la donna italiana del dopoguerra era una vera forza della natura, che proteggeva i propri figli come la leonessa fa con i propri cuccioli, senza timore degli ostacoli che la vita può riservarle; solo il dovere materno, ma soprattutto il cuore di una madre, superano eroicamente le difficoltà e il suo sentimento morale e affettivo si inchina all'idea che 'i figlie so' ffiglie!', come a qualcosa di sacro. Lei, è già madre di una creatura che dovrà nascere, chiede protezione ad un'altra mamma, quella spirituale e metafisica, la Madonna delle Rose, a cui rivolge un lungo monologo.

L'eredità della commedia napoletana ottocentesca<sup>5</sup> ha avuto un'influenza determinante nell'evoluzione del teatro di De Filippo, mentre la trasformazione del teatro comico di Eduardo

---

<sup>4</sup> Cacá Carvalho parla dell'umore tetro nell'intervista disponibile nel link: <https://www.youtube.com/watch?v=2Vv0UaXnVro> (ultima consultazione: 11 marzo 2017). L'attore brasiliano dirige da vent'anni la Compagnia teatrale "Grupo Galpão"; in collaborazione con il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, che ha sede fissa in Italia da molti anni e che ha sviluppato un progetto di ricerca sulle arti sceniche innovative, iniziando nel comune di Pontedera.

<sup>5</sup> A tale proposito cito alcuni commediografi che hanno contribuito alla formazione del genere teatrale eduardiano: Antonio Petito e Salvatore di Giacomo. Gli studi dei critici teatrali analizzano soprattutto il contributo di Eduardo Scarpetta. Cfr: D. FISCHER, *Il teatro di Edoardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2007. Si veda anche: F.

Scarpetta è importante per comprendere l'origine del teatro eduardiano e per capire la fusione tra due generi della commedia e del dramma teatrale ambientato in una città del Sud Italia, Napoli, che può essere considerata il palcoscenico reale della vita, dove ogni napoletano recita il suo ruolo, all'interno della famiglia e fuori. Nel teatro della vita uomini e donne convivono quotidianamente con la povertà, preoccupandosi di assicurare la sopravvivenza ai propri figli, con coraggio e con ironia di fronte al volto cupo della miseria e mostrando un sorriso amaro. L'ignoranza ingenua emerge dall'assenza di una formazione culturale elementare, considerando l'alta percentuale di analfabetismo di quegli anni. A questo si aggiunga la saggezza popolare, maturata dalla sofferenza e dalla necessità di sopravvivere in un mondo grande e terribile, in cui ognuno cerca la soluzione immediata ai propri problemi. Nasce così la furbizia indispensabile per superare le difficoltà e i momenti drammatici, durante i quali i personaggi sembrano indossare la maschera nera di Pulcinella, mentre affrontano i problemi della loro esistenza.

#### *Traducibilità di linguaggi diversi*

Per traducibilità di linguaggi diversi, nel nostro caso, mi riferisco alla transcodificazione dal testo teatrale al sistema di codice della sceneggiatura; il primo ha suo linguaggio specifico, quello del testo della commedia o del dramma adatto per essere recitato a teatro, mentre il secondo ha caratteristiche diverse in quanto deve raccontare la storia in modo più breve e preciso attraverso immagini e suoni, per dare il massimo rilievo ai personaggi e ai dialoghi che caratterizzeranno le sequenze delle varie scene. Su questa base propongo la lettura comparata tra il testo originale di De Filippo e la sceneggiatura del film, confrontando lo sviluppo del testo teatrale contemporaneamente a quello del film. L'analisi permette di comprendere il risultato finale del processo di trasformazione che ha coinvolto i due geniali artisti italiani: il film è l'approdo finale della nostra analisi.

La commedia è andata in scena nel 1946 al Teatro Politeama di Napoli e nel 1951, De Filippo ha realizzato film dal testo teatrale di Filumena Marturano, interpretando il ruolo del protagonista affiancato da Titina De Filippo; per lui, artista, poeta, drammaturgo e commediografo di grande talento, fu un fatto naturale.

I personaggi usano un linguaggio breve e diretto, ignorando i discorsi complicati, impegnati in un dialogo caratterizzato dall'immediatezza<sup>6</sup>. Si tratta di individui che mostrano la loro forza di volontà, determinati a raggiungere l'obiettivo finale. Filumena non ha una formazione scolastica elementare, ma sa interpretare le situazioni e sa prendere le decisioni appropriate. Si esprime in dialetto, usando espressioni e parole dure, poco eleganti, ma lei vuole difendere i suoi figli e proteggerli, lei appartiene al popolo dei poveri, dei plebei. Nel primo atto De Filippo presenta una donna molto ironica e orgogliosa di sé, che non fa caso alla spregiudicatezza delle proprie espressioni, mentre difende la propria dignità morale, giustificando il sotterfugio con cui ha simulato l'agonia, per ottenere il matrimonio

---

SAPONARO, *L'eredità di Eduardo tra Scarpetta e Pirandello*, in AA.VV., *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*, a cura di N. De Blasi e P. Sabbatino, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 227-233.

<sup>6</sup> Brunetta offre un'interessante riflessione proprio su questo argomento: «Il cinema napoletano si inserisce in questo filone tematico e usa il dialetto per le forme colloquiali e per parlare delle passioni, mescolandolo con un italiano preso a prestito dai testi letterari, che funziona da indicatore morale». Cfr.: G. P. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 61.

Quanto me faie ridere! E quante me faie pena! Ma che me ne mporta 'e te, d' 'a figliola che t'ha fatto perdere 'a capa. 'e tutto chello ca me dice? Ma tu te cride overo ca io ll'aggio fatto pe' te? Ma io nun te curo, nun t'aggio maie curato. Na femmena comm'a mme, ll'he ditto tu e mm' 'o stai dicenno 'a vinticin'anne, se fa 'e cunte. Me sierve... Tu me sierve! Tu te credive ca doppo vinticin'anne c'aggiu fatto 'a vassaia vicino a tte, me ne ievu accusi, cu'na mano nnanze e n'ata areto?<sup>7</sup>

Sostanzialmente diverso è il linguaggio dialettale di Domenico Soriano, uomo della classe borghese che crede di conoscere anche il più arcano mistero del mondo, e pensa di essere indiscutibilmente un uomo proba moralmente intoccabile, soprattutto usando la legge, suo principale strumento di ragione pratica per ostentare la sua onestà. Questa forma di linguaggio è un dialetto napoletano diverso da quello del popolo, si arricchisce di espressioni caratteristiche dei borghesi eleganti sia nei comportamenti anche nelle scelte degli stili di vita. Nel testo teatrale parole dialettali e vocaboli in lingua italiana si alternano in modo quasi impercettibile, perché De Filippo ha scritto un testo omogeneo, sfruttando le assonanze e le allitterazioni tra il napoletano e l'italiano, raggiungendo il risultato del sincretismo lessicologico, definito da Anna Barsotti «gioco linguistico»<sup>8</sup>. Uno dei numerosi dialoghi in cui si nota l'alternanza dei due idiomi è il discorso che Domenico rivolge a Filumena per convincerla a rivelargli il nome del figlio legittimo tra i tre

Si tu sapisse quanta vote, in questi ultimi mesi, ho cercato di parlarti e non ci sono riuscito. Ho tentato con tutte le mie forze di vincere questo senso di pudore e me n'è mancato il coraggio. Capisco, l'argomento è delicato e fa male a me stesso metterti di fronte all'imbarazzo delle risposte; ma nuie ce avimm' 'a spusà. [...] Tu saie peché me spuse: ma io no. Io saccio sulamente che ti sposo peché m'he ditto che uno 'e chilli tre è figlio a me<sup>9</sup>.

Nel film le espressioni in dialetto si alternano con l'italiano, garantendo l'effetto finale che, attraverso le conversazioni, assicura uno svolgimento veloce e comprensibile con le battute veloci. La rapidità delle espressioni contraddistingue i personaggi, mai impegnati in discorsi complicati, che mostrano invece la saggezza popolare, tanto che la semplicità caratterizza anche la vivacità delle loro conversazioni. Nel film alcune parole sono state cambiate come 'chiagnere'<sup>10</sup> dell'atto primo che diventa 'piangere'. Si tratta della scena in cui Domenico Soriano contesta a Filumena la durezza poco femminile dimostrata con l'assenza di pianto durante i venti anni della loro contrastata relazione. L'ipotesi più semplice è che forse l'attore Marcello Mastroianni abbia pronunciato inconsapevolmente il verbo in italiano.

#### *Analisi della metamorfosi e ri-creazione dei quadri sociali del film*

Gli studi teorici sulla transcodificazione del testo teatrale e sull'adattamento cinematografico costituiscono la base per la nostra analisi. Penso che esistano vari livelli estetici di intertestualità tra il *Filumena Marturano* teatrale e *Matrimonio all'italiana*. Una metamorfosi ben riuscita tra due differenti

<sup>7</sup> Cfr.: E. DE FILIPPO, *La cantata dei giorni dispari*, vol. I, Torino, Einaudi, 2014, p. 204. Si veda l'introduzione dei curatori in E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni pari*, a cura di N. De Blasi, P. Quarenghi, Milano, Meridiani Mondadori, 2004.

<sup>8</sup> A. BARSOTTI, *Introduzione*, in E. DE FILIPPO, *La cantata dei giorni dispari*, vol. I, Torino, Einaudi, 2014, p. XII e p. XLII. Barsotti però si riferisce al personaggio Luca Cupiello, tuttavia possiamo osservare il sincretismo linguistico nel testo di *Filumena Marturano*.

<sup>9</sup> E. DE FILIPPO, *Filumena Marturano*, in *La cantata dei giorni dispari*, vol. I, Torino, Einaudi, 2014, p. 243.

<sup>10</sup> Ivi, p. 202.

sistemi di codici espressivi e di linguaggio: il sistema segnico teatrale e quello filmico. Valutando pienamente le impostazioni teoriche sulla transcodificazione dei linguaggi diversi, è naturale domandarci cosa è realmente accaduto nel passaggio dalla commedia di Eduardo all'adattamento cinematografico di De Sica.

Nel primo allestimento teatrale della commedia (1946) la vicenda di Filumena è inserita nel contesto sociale del secondo dopoguerra, quando l'Italia attraversava la fase di ripresa economica e gli stili di vita cambiavano gradualmente. In alcuni quartieri le persone vivevano nella povertà e la sofferenza raggiungeva livelli eccessivi e insopportabili per qualunque essere umano. De Filippo ha voluto mostrare ai lettori la 'misericordia' dei più deboli, che alternano fasi di rassegnazione al dissenso e alla contestazione. A tale proposito si pensi al racconto di infanzia in cui Filumena ricorda uno dei momenti vissuti con la famiglia; un ricordo triste di un'esperienza che sembra aver contribuito alla formazione del suo carattere forte<sup>11</sup>. La povertà ha un aspetto oscuro nelle case dei quartieri bassi dove è freddo in inverno e caldo d'estate.

Io parlo napoletano, scusate... dove non c'è luce nemmeno a mezzogiorno... chin' 'è ggentle! Addò è meglio 'o friddo c' 'o calore... Dint' a nu vascio 'e chille, 'o vico San Liborio, ce stev'io c' 'a famiglia mia. Quant'èramo? Na folla! Io 'a famiglia mia nun saccio che fine ha fatto. Nun 'o vvoglio sapé. Nun m' 'o ricordo!... Sempe ch' 'e ffaccie avutate, sempe in urto ll'uno cu' ll'ato... ce coricàvemo senza di' «Bonanotte!». Ce scetàvemo senza di': «Bongiorno!». Una parola bbona, me ricordo ca m' 'a dicette pàtemo... e quanno m' 'arricordo tremmo mo pe' tanno... Tenevo tridece anne. Me dicette: «Te staie facenno grossa, e ccà nun ce sta che magnà, 'o ssaje?» E 'o calore!... 'A notte, quanno se chiudeva 'a porta, nun se puteva respirà. 'A sera ce mettévemo attorno 'a tavula... Unu piatto gruosso e nun saccio quanta furchette. Forse nun era overo, ma ogni vota ca mettevo 'a furchetta dint' 'o piatto, me sentevo 'e guardà<sup>12</sup>.

La protagonista racconta la propria esperienza mostrando l'umore nero, la povertà spaventa e fa rabbrivire i ben pensanti, ma è una realtà esistente nei bassi della Napoli del 1946. L'immagine del piatto unico in cui compaiono numerose forchette rappresenta la lotta quotidiana per la sopravvivenza, in cui il più forte prevale sugli altri. L'autore racconta la povertà senza pietà ma con una grande dignità morale, perché la miseria non deve suscitare vergogna e ripugnanza.

Rispetto al testo teatrale, alcuni attribuiscono al film il carattere di commedia leggera, che non aderirebbe all'intensità drammatica dell'originale, pensando al livello estetico teatrale del testo drammaturgico. Nonostante tutto, fra tutte le trasposizioni cinematografiche, quella di Vittorio De Sica è, a mio parere, abbastanza corretta, anche se è stato creato un nuovo contesto sociale relativo agli anni successivi al 1948: il decennio di rapida crescita economica seguita dai cambiamenti degli stili di vita. Tuttavia questa scelta sembra la più appropriata, perché pensa al pubblico destinatario e nello stesso tempo cerca di essere più eduardiana. Ma domandiamoci se è possibile ricreare le stesse caratteristiche del testo teatrale nell'adattamento cinematografico; innanzitutto la sceneggiatura esige la riduzione della storia, con un taglio cospicuo delle scene da realizzare, in *Matrimonio all'italiana* non vediamo, per esempio, la scena del monologo di Filumena con la Madonna delle rose, e riprodotta solamente con la statua cosparsa di fiori che si intravede appena nell'atrio di casa Soriano. Il problema forse potrebbe essere saper distinguere tra il sistema espressivo teatrale e quello comunicativo del cinema, considerando che si tratta di una questione assai complessa che non può essere analizzata solo nella riflessione di un saggio. Più esattamente si pensi che il cinema è

<sup>11</sup> Ivi, p. 232.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

sostanzialmente diverso dal teatro, l'adattamento cinematografico presuppone uno spostamento dei soggetti che non recitano più nel palcoscenico, ma in un schermo dove le immagini scivolano, e gli attori non sono vivi, ma sono solo figure in movimento. Si perde l'aura di cui tanto parlava Walter Benjamin? In linea di principio, parafrasando la riflessione del filosofo tedesco, potremmo dire invece che manca *l'hic et nunc* dell'opera d'arte teatrale che si svolge a teatro e la cui esistenza è unica e irripetibile<sup>13</sup>. Ma questo è un fatto naturale, è impossibile evitarlo.

In tal senso, analizzando il film, la prima impressione è che i tagli ad alcuni monologhi e didascalie sia stata necessaria, considerando che il riadattamento in un film di un'ora e quaranta minuti non poteva riprodurre interamente il testo originale. Nelle sceneggiature in lingua inglese o araba, per fare un esempio, si è rivelato indispensabile modificare il testo per problemi di espressioni intraducibili, meno comprensibile è la modifica sostanziale di interi episodi completamente inventati, questione approfondita da Rotondi e nel saggio a cui rinvio, pubblicato negli Atti del Congresso dell'Università di Napoli "Federico II"<sup>14</sup>. Diventa naturale comprendere le motivazioni e le scelte del riadattamento cinematografico dell'opera.

Perciò cercherò di argomentare le ragioni che hanno spinto Vittorio De Sica e gli sceneggiatori Renato Castellani, Tonino Guerra, Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi<sup>15</sup> a creare l'adattamento cinematografico con le caratteristiche che conosciamo. Innanzitutto mi sembra che abbiano riproposto l'esperimento teatrale di De Filippo, raccontando la realtà sociale di un determinato periodo, ma usando la fantasia creatrice e la capacità narrativa dello sceneggiatore regista e inserendo alcuni quadri sociali di fine anni Cinquanta. È probabile che l'inserimento delle nuove scene rispetto al testo originale di De Filippo ha voluto riattualizzare la storia nell'epoca in cui è uscito il film; per fare un esempio, sono state inserite le canzoni scelte dal repertorio degli anni Sessanta. In questa prospettiva, si osservi il flashback che rinvia ai preparativi del matrimonio con la giovane sposa e Don Domenico Soriano. Nel ricordare quei momenti, il protagonista si specchia, provando il cappello dell'abito da sposa che la fidanzata Diana dovrà indossare durante la cerimonia; riconosciamo il modello di un abito creato secondo la moda di quegli anni, scena creata per il film e inesistente nel testo di Eduardo. L'inizio mostra la Piazza Plebiscito percorsa da automobili, si tratta di un altro nuovo inserimento, chiaramente inventato, le immagini sono rese

---

<sup>13</sup> A proposito del tradimento che il cinematografo operava nei confronti della sacralità della fotografia, Walter Benjamin scrive: «L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica, e naturalmente non soltanto a quella tecnica. Ma mentre l'autentico mantiene la sua piena autorità di fronte alla riproduzione manuale, che di regola viene da esso bollata come un falso, ciò non accade per quanto riguarda la riproduzione tecnica». Tuttavia il filosofo non pensava che la nuova invenzione fosse totalmente negativa, anzi la riteneva importante, perché permetteva a migliaia di persone la fruizione dell'opera d'arte. Cfr.: W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in W. BENJAMIN, *Opere complete. Scritti 1934-1937*, Torino, Einaudi, 2004, p. 273.

<sup>14</sup> Per ulteriori approfondimenti si veda il contributo di Armando Rotondi, capitolo inserito negli Atti del recente Congresso dell'Università di Napoli "Federico II". Cfr.: A. ROTONDI, *Per una geografia di Eduardo nel mondo: problemi di committenza, traduzione e resa scenica con una postilla sugli adattamenti cinematografici e televisivi di Eduardo all'estero*, in AA.VV., *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*, a cura di N. De Blasi e P. Sabbatino, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 59-88.

<sup>15</sup> Gli sceneggiatori Renato Castellani, Tonino Guerra, Leonardo Benvenuti e Piero De Bernardi hanno dato un contributo significativo alla scrittura della sceneggiatura del film. Come consulenti cinematografici certamente non erano agli esordi, avendo già avuto esperienza diretta nella preparazione di sceneggiature di film riadattati da soggetti letterari. Per fare qualche esempio, senza far torto agli altri due, Renato Castellani è stato uno dei più importanti registi del cinema neorealista, mentre Tonino Guerra oltre a scrivere sceneggiature era anche poeta e scrittore.

più vivaci dalle automobili dell'epoca di passaggio tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta.

Una scena che sorprende mostra l'arrivo del veicolo a tre ruote, "l'Ape" che giunge alla pasticceria di Domenico Soriano con donna Filumena all'interno. Come si sa, apparve la prima volta nel 1948, nel periodo della ricostruzione d'Italia. Mancavano i mezzi di trasporto e molti italiani non avevano la possibilità economica per acquistare l'automobile. Eppure sembra una contraddizione che il ricco borghese Domenico Soriano usi un veicolo economico. In realtà negli anni Sessanta l'Ape era diventato la scelta più comoda per i commercianti. L'ambientazione infatti si riferisce alla fase iniziale del consumismo e della ripresa economica d'Italia.

Per comprendere le motivazioni che hanno ispirato gli sceneggiatori all'inserimento dei nuovi quadri sociali nell'adattamento cinematografico del testo teatrale ambientato negli anni precedenti, riflettiamo su alcuni elementi del film: il progresso tecnologico e la novità dei primi elettrodomestici in uso negli anni Sessanta come il frigorifero, il registratore-cassa della pasticceria Soriano, il telefono per comunicare con Diana. Si vedono automobili e autobus dell'epoca, la prima comodissima 'Corriera'. Il telefono, inizialmente oggetto di lusso e posseduto da pochi, in seguito diventò indispensabile, tanto da essere considerato la conquista dei tempi moderni.

In quegli anni il processo di alfabetizzazione scolastica raggiungeva ottimi risultati, ma esistevano ancora fasce sociali analfabete, e l'evoluzione del sistema scolastico era ancora molto lento, tanto che molte famiglie povere non permettevano ai propri bambini di frequentare la scuola dell'obbligo per la necessità di sopravvivenza. Un aspetto sociale triste in cui il personaggio di Filumena è ben rappresentativo, si pensi alla scena in cui dimostra di non saper scrivere mentre sta firmando; nella commedia originale si intuisce l'ignoranza della donna, ma l'episodio non è presente nel testo, tuttavia nel dialogo con l'avvocato Nocella apprendiamo che la donna non sa leggere e scrivere. E se nella commedia teatrale non c'è traccia dell'episodio, si comprende dalla lettura del testo.

Eduardo De Filippo accenna appena qualche riferimento al consumismo nel personaggio di Domenico, presentato come l'uomo incurante dello spreco di denaro, mentre nel film questo aspetto consumistico è evidenziato anche negli abiti indossati, nelle scarpe eleganti che lasciano immaginare che egli sia un lord inglese, e sembrano acquistate nella boutique di lusso londinese o parigina; anche la scelta dell'arredamento e gli oggetti della casa si ispirano al racconto con cui l'autore ha voluto mostrare il profilo del ricco uomo borghese. Nel film questa interpretazione poco si discosta dal personaggio creato da De Filippo che così descrive Soriano: «è un uomo robusto, sano, sui cinquant'anni. Cinquant'anni ben vissuti. Gli agi e la cospicua posizione finanziaria lo hanno conservato di spirito acceso e di aspetto giovanile»<sup>16</sup>. Va detto che Marcello Mastroianni ha interpretato il personaggio, seguendo proprio la descrizione del drammaturgo.

Tuttavia le modifiche e l'intero film hanno convinto che sia una commedia leggera rispetto a quella teatrale; riflettendo sull'interpretazione drammatica di Sofia Loren non solo conquistatrice del pubblico di sala, ma anche attrice drammaturgica eccellente, abbiamo la conferma della sua capacità di interpretare il ruolo di Filumena, attraverso la mimica e gestualità appropriate, mostrando il profilo della napoletana conquistatrice del suo legittimo stato sociale. Il suo obiettivo fondamentale è creare la famiglia per riscattare la propria identità morale di donna e assicurare un futuro dignitoso ai propri figli. La caratterizzazione drammatica della Loren interpreta perfettamente il personaggio eduardiano, mentre Marcello Mastroianni è il classico uomo borghese

---

<sup>16</sup> E. DE FILIPPO, cit., p. 198.



che Eduardo De Filippo ha creato, un ruolo che, a mio parere, molto si differenzia dalle interpretazioni dell'attore in altri film, tanto da sembrare un Mastroianni esclusivamente eduardiano; si pensi alla *Dolce Vita* o a *Una giornata particolare*, dove i protagonisti sono uomini diversi da Domenico Soriano e quindi siamo decisamente lontani dalla definizione di commedia leggera. Inoltre le nuove scene introdotte nel film cercano di interpretare il testo teatrale; si pensi ai flashback della casa di tolleranza che rinviano al ricordo dei momenti vissuti da Domenico Soriano durante l'ultima guerra mondiale nei quartieri 'bassi' della Napoli, durante un bombardamento. Lui, guardando una foto dei gerarchi fascisti in divisa, appesa alla parete, commenta: "come si fa a vincere la guerra con gente vestita così".

### *I personaggi del film*

Se da una prima analisi le differenze con la *Filumena Marturano* teatrale sembrano sostanzialmente l'esito di una nuova creazione, tuttavia ritengo che ci sia anche un evidente tentativo di imitazione del modello eduardiano. L'ipotesi è che gli sceneggiatori volevano rappresentare e 'mettere in scena' nell'adattamento cinematografico alcune circostanze e contesti che a teatro potevano essere solo accennati, ma bene narrati da De Filippo. La mamma è l'aspetto più interessante del personaggio Filumena, creato per la commedia e che probabilmente gli sceneggiatori hanno voluto proporre come modello della mamma italiana, dotata di un forte istinto protettivo verso i figli, in alcuni tratti escludendo perfino se stessa per loro. Questo modello sociale della donna protettrice è la caratteristica delle madri italiane, soprattutto nel Sud d'Italia, e attualmente lo è ancora. Alcuni studiosi hanno evidenziato anche l'impostazione femminista del personaggio e il merito a Eduardo De Filippo di avere anticipato questo modello già nel 1946. Anche se sembra quasi una forzatura interpretativa, tuttavia è possibile individuare in Filumena una forza della natura che può essere comparata alla futura femminista e, in tal senso, si pensi al senso di riscatto della donna di fronte all'uomo oppressore<sup>17</sup>.

Tra le nuove scene segnalo l'episodio in cui Umberto e Riccardo bambini si trovano di fronte a un tavolo colmo di paste, ma non possono mangiare i babà al rum come suggerisce Alfredo, perché la mamma non vuole. I bambini si tuffano in un tavolo immenso pieno di paste e gli viene chiesto di mangiarne poche. La scena commuove gli spettatori più sensibili ed è caratterizzata da un'intensa carica emotiva nella recitazione di Sofia Loren che dimostra l'affetto della mamma. Si noti come alcune espressioni e parole siano state inventate dagli sceneggiatori: "babà al rum", "le paste si mangiano con un morso", "attenti non vi impacchiate, sennò 'e monache chi 'e sente", "attenti che vi fate venire il panzimoto". Un'altra scena raccontata in un flashback, mostra la mamma italiana che corre dal suo bambino, dopo aver saputo che è stato male, per aver mangiato una quantità eccessiva di ciliegie con il "nuocciolo". In questo caso non possiamo ignorare che il testo teatrale si riferisce invece al figlioletto di Michele e che quindi si tratta del nipote di Filumena e non del figlio. Infatti De Filippo scrive: «Bene. 'A settimana scorsa ci ebbi il mezzano con un poco di febbre. Ma mo sta bene. Se mangiaie duie chile d'uva 'e nascosto d' 'a mamma. Io non c'ero»<sup>18</sup>. Sicuramente

<sup>17</sup> Su Filumena donna femminista in anticipo si veda la Premessa a D. FISCHER, *Il teatro di Edoardo De Filippo*, cit., p. XI. Inoltre segnalo l'intervista di Paolo Di Vincenzo a Luca De Filippo consultabile in: <http://ilcentro.gelocal.it/pescara/cronaca/2010/03/07/news/filumena-femminista-in-anticipo-1.4560652>. (Ultima consultazione: 3/04/2017).

<sup>18</sup> Ivi, p. 227.

L'episodio è stato inventato nella sceneggiatura per risaltare maggiormente il ruolo della mamma, creato nella commedia teatrale. Nell'analisi dei testi si notano alcuni riferimenti evidenti al contrasto generato dall'impatto dei sentimenti umani con la severità della legislazione. Il conflitto tra la legge e i principi umani che governano la giustizia umana, ma che non hanno prescrizioni scritte, non appartengono alla normativa legale, ma sono impressi nell'integrità morale della protagonista Filumena; un aspetto rilevante che De Filippo evidenzia nella donna del popolo.

Per quanto riguarda l'assenza di alcune conversazioni del testo originale, è ipotizzabile che siano sembrate estremamente vivaci e forse necessitavano intonazioni troppo forti, col rischio di essere fraintese e riferite a volgarità inesistenti, in tal senso si ricordi che siamo nel 1961 nell'Italia ancora molto conservatrice.

Notiamo anche le modifiche sostanziali ad alcuni personaggi; nella commedia Alfredo è un uomo maturo di circa sessanta anni e dalle battute si deduce che è il sostenitore di Domenico Soriano, mentre nel film appare come un ragazzo ingenuo che cerca di aiutare Filumena. Anche Diana ha subito qualche cambiamento, infatti appare solo all'inizio e durante la corsa dei cavalli all'ippodromo. Nel testo originale è descritta come una giovane ragazza del nord, presente anche quando l'avvocato rivela che il matrimonio non è valido.

Le differenze nella caratterizzazione dei personaggi e nella creazione di nuovi episodi consentono di supporre che siamo di fronte a due opere diverse, ma che riflettono sul senso della vita, sui valori etici che accompagnano la quotidianità delle persone oneste, si vuol suscitare buoni sentimenti affettivi, perché, mentre i giorni scorrono, i mesi e gli anni passano, si perdono i momenti di serena riflessione sull'esistenza umana. Osservando le scene del film notiamo che è stato messo in rilievo il profilo di una Filumena che vive sperando nel futuro e che impegna le sue energie nella ricerca instancabile della sua identità di donna, madre dei propri figli, e infine moglie del ricco uomo borghese.

#### Riferimenti bibliografici

- AA.VV., *Eduardo De Filippo scrittore. Giornata di studio. Università degli Studi di Napoli "Federico II"*, a cura di N. De Blasi, T. Fiorino, Napoli, Dante & Descartes, 2004.
- AA.VV., *Eduardo De Filippo. Atti del convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo senatore a vita*, a cura di E. Testoni, Catanzaro, Rubettino, 2005.
- AA.VV., *Sabato domenica e lunedì. Eduardo De Filippo: teatro, vita, copione e palcoscenico*. Atti del Convegno di studi (Università di Roma La Sapienza, 27-29 ottobre 2001), a cura di S. Ortolani, Roma, Bulzoni, 2005.
- AA.VV., *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*, a cura di N. De Blasi e P. Sabbatino, Milano, Franco Angeli, 2015.
- A. BARSOTTI, *Eduardo*, Milano, Fabbri, 2004.
- Eadem, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.
- W. BENJAMIN, *Opere complete. Scritti 1934-1937*, Torino, Einaudi, 2004.
- G. P. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 2 voll., 2001.
- N. DE BLASI, *Città, personaggi e atteggiamenti verso il dialetto nel teatro di Eduardo De Filippo*, in «Quaderns d'Italia», XII (2007), 5-6, pp. 25-36.
- Id., *Il "dentice" e il "simonico". "Sik Sik l'artefice magico" in televisione (1962)*, «Rivista di Letteratura teatrale», II (2009), pp. 81-108.

- Id., *Eduardo*, Salerno editrice, 2016.
- E. DE FILIPPO, *Il figlio di Pulcinella*, Torino, Einaudi, 1979.
- Id., *'O penziero e altre poesie di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1985.
- Id., *Cantata dei giorni pari*, a cura di N. De Blasi, P. Quarenghi, Milano, Meridiani Mondadori, 2004.
- Id., *Cantata dei giorni dispari*, a cura di N. De Blasi, P. Quarenghi, Milano, Meridiani Mondadori, 2 voll., 2004.
- Id., *Cantata dei giorni pari*, a cura di A. Barsotti, Torino, Einaudi, 2015.
- Id., *Cantata dei giorni dispari*, a cura di A. Barsotti, Torino, Einaudi, 2 voll., 2015.
- B. DE MIRO D'AJETA, *La figura della donna nel teatro di Eduardo De Filippo*, Napoli, Liguori, 2002.
- U. DE VITA, *Il teatro dei De Filippo: note, appunti, testimonianze su poesia e drammaturgia di Eduardo e Peppino De Filippo*, Prefazione di M. Scaccia e Introduzione di F. Pierangeli, Roma, Nuova cultura, 2002.
- F. DI FRANCO, *Eduardo*, Roma, Gremese Editore, 2000.
- D. FISCHER, *Il teatro di Edoardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2007.
- I. MOSCATI, *Eduardo De Filippo. Scavalcamontagne, cattivo, genio consapevole*, Venezia, Marsilio, 1998.
- E. POZZI, *Parole mbrugliate: parole vere per Eduardo*, Prefazione di F. Marotti, Roma, Bulzoni, 2007.
- P. SABBATINO, *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007.
- P. DI VINCENZO, *Filumena, femminista in anticipo*, intervista a Luca De Filippo per "Il Centro di Pescara" è consultabile in:  
<http://ilcentro.gelocal.it/pescara/cronaca/2010/03/07/news/filumena-femminista-in-anticipo-1.4560652>. (Ultima consultazione: 3/04/2017).