

***Ur-padre. Discussione e restituzione di un modello, dall'artista alla critica. Un casus studi: il personaggio di Alberto Stigliano in "Mia famiglia" di Eduardo De Filippo***

Pensate con quanta difficoltà gli uomini si decidono a ribellarsi!  
Per loro è sempre un'avventura, devono aprire e percorrere nuove strade,  
mentre ancora stanno al potere non solo i potenti, ma anche le loro idee.

Bertolt Brecht, *Studio della prima scena del "Coriolano" di Shakespeare*

*Mia famiglia* è un testo teatrale concepito nel 1950, e poi concluso e rappresentato dal 1955. Afferma la storica del teatro Paola Quarenghi: "La materia che Eduardo si trova a trattare nella sua nuova commedia è di incandescente attualità," questo perché sono "argomenti scottanti e complessi" quelli che vi vengono affrontati, cioè: "le trasformazioni della morale sessuale, le responsabilità e gli errori degli adulti nell'educazione dei figli, la perdita di autorità della figura maschile, l'emancipazione femminile" ("Nota storico teatrale" 1351).<sup>1</sup>

In questo intervento si focalizzerà l'attenzione sul personaggio di Alberto Stigliano e sulla distanza tra il personaggio nelle intenzioni dell'autore e lo stesso personaggio restituito dalla critica nei giorni del debutto teatrale. Mentre l'autore tenta di raccontare il disagio di un individuo che incomincia a mettere in discussione i suoi ruoli sociali di padre e marito—dopo averli pienamente incarnati in forma egoistica—, la critica ne fa la vittima della dissoluzione di *antichi valori patriarcali* di cui il personaggio diventa vessillo e portavoce. Posizioni critiche, quelle contemporanee al debutto delle opere di Eduardo De Filippo che, con molta probabilità, hanno posto le basi di una chiave interpretativa che solo di recente è stata messa in discussione, e che continua ad accendere un dibattito le cui opposte posizioni sono così sintetizzate da Donatella Fischer:

contrariamente a quanto molti critici sostengono, le commedie di Eduardo non sono un'apologia della *famiglia*

*tradizionale*, eminentemente italiana e meridionale, al contrario: in esse vi è un chiaro rifiuto dell'utopia familiare fondata su gerarchie precise ed immutabili e ruoli maschili e femminili predeterminati. (5308)

Le opere di Eduardo, afferma Fischer, rappresentano una “profonda critica” dell’istituzione familiare, di cui vengono messi in evidenza “i conflitti interni, le false aspettative e, soprattutto, un’ideologia fondata su valori patriarcali che si rivelano distruttivi” (248).

Una distanza, quindi, quella tra le intenzioni dell’autore e l’interpretazione della critica, che da sempre accompagna l’opera eduardiana, e che non poteva essere più grande nel momento in cui l’autore ha deciso di affrontare – in maniera diretta ed esplicita –, una istituzione “roccaforte della cultura italiana” (Fischer 250). Una distanza che, allora, l’autore non poté ignorare, tanto che dovette affermare:

Io ho l'impressione di parlare in un pozzo, in un vuoto. Ho sempre l'impressione di non essermi spiegato bene.  
Rileggendo le critiche di *Mia famiglia* trovo che nessuno ha raccolto il vero significato. Hanno raccontato il fatto e il fatto in *Mia famiglia* non ha importanza. Il punto base della commedia è un dibattersi inutile. (“Intervista a quattr’occhi con: Eduardo De Filippo” 5)

Per cui, se “è pertinenza dello storico” “chiedersi *perché* il tale senso <quello della critica> deve essere accettato” (Barthes 49), con questo intervento si vuole porre la questione *se* quel senso sia accettabile. Infatti, dalla lettura delle critiche oggetto di questo studio, emerge chiaramente che i recensori, invece di “attualizzare” il “non detto” dell’opera (*Lector in fabula* 70), si sono soffermati su ciò che della rappresentazione sembrava dar conferma ai propri “codici privati, e punti di vista ideologici” (74).

## 1. Tra testo e critica

Protagonista di *Mia famiglia* è una famiglia piccolo-borghese colta nel momento massimo di incomunicazione. Un marito/padre che ha cercato di plasmare la *sua* famiglia a *sua* immagine; una moglie/madre che privata di qualsiasi potere decisionale ha coltivato disinteresse e indifferenza; una figlia e un figlio in aperto contrasto

col padre, e che si atteggiavano a emancipati ripetendo l'emancipazione esibita intorno a loro. Il testo non riscosse un successo clamoroso, fu comunque ben accolto e messo in scena per due stagioni consecutive.<sup>2</sup>

L'egoismo, almeno nelle intenzioni dell'autore, è ciò che caratterizza il personaggio di Alberto Stigliano e i ruoli sociali che egli rappresenta. Ciò è esplicitato fin dal titolo del testo in cui il termine *famiglia* è preceduto dal possessivo *mia*, il cui soggetto implicito è proprio Alberto. E proprio l'egoismo, insieme a un atteggiamento aggressivo, è tra le prime caratteristiche con cui il personaggio viene introdotto. Nel dialogo iniziale tra Beppe (il figlio) e Guidone (un amico), così viene descritto l'uomo:

BEPPE (*alludendo a suo padre, formula l'apprezzamento quasi con disgusto*) Ma che uomo!

GUIDONE Beppe mio, scusa se te lo dico... sai, io le cose non me le so tenere in corpo! È un essere brutale. (De Filippo 6)<sup>3</sup>

e poco dopo:

GUIDONE [...] L'incoscienza di quell'età <l'infanzia> ti fa vedere tutto color di rosa [...] quello che in fondo non è altro che un artificio mostruoso, che maschera il desiderio egoistico dei tuoi genitori, specialmente da parte del padre, di volerti imporre la propria volontà [...], al solo scopo di fare di te un doppione di se stessi. (7)<sup>4</sup>

Che l'aspetto egoistico-aggressivo non sia marginale,<sup>5</sup> lo testimonia anche il fatto che Eduardo concluda con questo argomento la sua introduzione alla edizione televisiva della commedia, realizzata nel 1964.<sup>6</sup> In questa occasione, egli chiude così il suo breve intervento video:

Durante la commedia, seguirete altri due personaggi: Corrado e Rosaria, che poi, secondo me, sono i due personaggi positivi. Quelli che vi potranno dare la speranza che l'istituto familiare non è finito, che anzi continua quando è tenuto in piedi da veri sentimenti, quando è tenuto in piedi dall'affetto, dall'amore, dai sentimenti positivi, e non da egoismi personali.

E che Alberto abbia costruito la *sua* famiglia sulla base di una concezione egoistica, lo rivelano le sue stesse parole. Nella sua lunga tirata predicatoria del secondo atto (interpretata dalla critica come la rivalsa del vecchio sul nuovo), l'uomo si rivolge alla moglie e ai figli in questi termini: "ALBERTO . . . E come avrei potuto lottare ancora? Come fai a comandare in una famiglia, quando chi deve eseguire i tuoi ordini non è d'accordo con te?" (54).

Il concetto che l'autore fa esprimere al personaggio è chiaro; l'idea di famiglia che quest'uomo ha, non può essere messa in dubbio. Le parole che l'autore ha scelto sono: "comandare," "eseguire" "ordini." Ragionevole pensare che allora molti la condividessero, ma non l'autore. Interessante e sintomatica, a tal proposito, è la critica che si fa al personaggio in una rubrica del quotidiano *Gazzetta Sera*, intitolata "La Contessa Clara. Opinioni e consigli."<sup>7</sup> La Contessa (unica voce femminile in un coro critico esclusivamente maschile) rimprovera Eduardo di aver costruito un personaggio senza il "polso" necessario per un capofamiglia. Parimenti, l'autorevole critico Ermanno Contini nella sua recensione descrive il personaggio come "un padre che deve tenere a freno una moglie," e trasforma le intenzioni dell'autore nella volontà di un "richiamo all'ordine":

Un padre all'antica che non riesce a farsi comprendere né a tenere a freno una moglie che ama il gioco, un figlio che tenta l'avventura del cinematografo, una figlia esistenzialista. Tema grosso quello dello sbandamento di certa borghesia che non si contenta più dei valori morali e spirituali che furono il suo vero e grande privilegio. De Filippo lo ha affrontato con coraggio e dibattuto con passione in un fervido richiamo all'ordine. (Contini)

L'autore, dunque, avrebbe dato vita a un marito/padre debole,<sup>8</sup> per denunciare "lo sbandamento di certa borghesia." E di debolezza Alberto viene accusato dal fratello Arturo, quando — echeggiando al non lontano modello di "famiglia patriarcale, condito da un forte maschilismo" (*Nozze di sangue* 261) d'epoca fascista—lo apostrofa così:

## UR-PADRE IN DE FILIPPO

ARTURO E se permetti il pazzo principale sei tu. . . . Un uomo come te, che porta in casa quello che porta, non riesce a far valere la sua autorità?

ALBERTO E che dovrei fare?

ARTURO Mostrarti uomo e stringere i freni. (23)

La prima battuta di Arturo afferma due cose fortemente correlate tra loro: che il marito/padre esercita una autorità, e che lo fa in virtù del denaro che guadagna con il lavoro.<sup>9</sup> Sicuramente la Contessa Clara condivide il punto di vista di Arturo. Non così l'autore che nella commedia vuole mettere in scena tutte le contraddizioni dell'istituto familiare. E quindi anche dell'uso che si fa del lavoro. Per Arturo il lavoro è ciò che legittima e giustifica un comportamento autoritario, opinione che ancora oggi persiste in molte realtà italiane (a quasi 70 anni di distanza), e che, soprattutto, è ancora argomento di discussione:

Il denaro è strettamente connesso al ruolo sociale maschile e dunque strumento di conferma di una virilità socialmente costruita. Sempre il denaro è l'espressione di una precipua forma di cura maschile. Gli uomini *portano i soldi a casa*. . . . Il nesso tra dono e potere si fa qui ambiguo fino al cortocircuito tra l'apparente gesto di cura che porta a impegnarsi perché la propria moglie *non abbia bisogno di lavorare* e l'imposizione a essa di rinunciare all'autonomia, alla dimensione progettuale e relazionale connessa al lavoro. (Ciccone 46 corsivo nell'originale)

E nel testo di Eduardo, se Alberto usa lo strumento lavoro/denaro a fini egoistici, non così fa il personaggio di Elena, la moglie. Inizialmente relegata nei ruoli di moglie e madre, e privata di autonomia decisionale, nel momento in cui le vien lasciato spazio per agire, lo fa e in maniera opposta a quella del marito. Infatti, in seguito a un forte dispiacere (Alberto scopre che Elena ha pignorato i suoi gioielli per pagare le perdite al gioco), Alberto perde la capacità di parlare, e, con essa, la possibilità di continuare il suo lavoro (speaker radiofonico). Così si conclude il primo atto, e alla successiva apertura di sipario lo spettatore si trova al cospetto di uno spazio rivoluzionato: la "stanza di passaggio" in cui la famiglia "s'intrattiene" (5) del primo atto, è diventata un laboratorio di cucito. Elena ha intrapreso un'attività lavorativa indipendente che le

permette di mantenere la famiglia. La sua reazione è altruistica e finalizzata, non all'affermazione del *sé genitore*, ma al bene comune di quella piccola comunità che è anche la *sua* famiglia. Tutto ciò non viene rilevato dalla critica, per la quale Elena è: “moglie giocatrice e bugiarda” (Virdia), “moglie irrequieta e insoddisfatta” (Radice), “moglie disordinata, spendacciona, irresponsabile” (De Chiara). Per tutti è sicuramente *moglie*, e nel senso deteriore del termine, cioè in una posizione subordinata rispetto al *marito*. E proprio per questo la critica non interpreta il comportamento risolutore di Elena come il risultato di una conquistata autonomia, ma come la conseguenza di una decisione del marito.<sup>10</sup> La cornice interpretativa in cui viene inserito il personaggio di Elena, quindi, resta quella legittimata dall'allora vigente diritto di famiglia (fortemente discriminatorio nei confronti della donna), che sarà riformato solo a partire dal 1975. Ma nel testo non viene disegnato il ritratto di una donna *colpevole* di abdicare ai suoi *ruoli tradizionali* di moglie e madre, bensì quello di una donna che riscatta se stessa attraverso l'autodeterminazione. E proprio gli elementi scenici concorrono alla affermazione di questo riscatto. Si pensi alla scena che il pubblico si trova a visualizzare a ogni apertura di sipario. Al centro della scena, dal secondo atto, sei macchine da cucire hanno definitivamente preso il posto del tavolo, che, quindi, è stato “messo da parte” (38) per restarvi, come il ruolo in cui *tradizionalmente* si vuole ridurre la donna e in cui era inizialmente costretta Elena (quello cioè, a cui spetta la cura della casa e della tavola). Per cui, anche se le parole dei personaggi sembrano rispettare le “competenze” (*Lector in fabula* 75) e i “codici privati, e punti di vista ideologici” riferibili alla *opinione corrente* (70), è la scena nel suo complesso, che li rimette in discussione.

Completamente diversi risultano, quindi, i protagonisti delle *narrazioni critiche* oggetto di questo studio, e su cui i recensori hanno trasferito le loro intenzioni. E Alberto diventa, così, la vittima che “assiste da tempo alla disgregazione della propria famiglia” (Radice) e pur se ha qualche torto, non ne è il principale responsabile. Egli è solo contro tutti:

La scombinata famiglia di Alberto Stigliano protagonista della commedia stessa potrebbe vivere ovunque . . . , in questi anni che hanno visto la liquidazione vera o presunta di tanti valori tradizionali: di fronte alla moglie giocatrice e bugiarda, al figlio che frequenta uno di quei tipi invertebrati

## UR-PADRE IN DE FILIPPO

con sospetti (e non soltanto sospetti) di *terzo sesso* . . . , una figlia con pose di artista ribelle, che non nasconde rapporti più che arrischiati e non di prima mano con un bisbetico fidanzato. (Virdia)

e diventa il portavoce di un appello al ripristino di generici *antichi valori*:

Tema grosso quello dello sbandamento di certa borghesia che non si contenta più dei valori morali e spirituali che furono il suo vero e grande privilegio. De Filippo lo ha affrontato con coraggio e dibattuto con passione in un fervido richiamo all'ordine che è valso a dimostrare come, non ostante tutto, ciò che veramente contano sono gli eterni, concreti, schietti, valori sui quali il mondo si regge da che è mondo: famiglia onestà, amore. . . Tutto va così a scatafascio. . . Il mutismo . . . <di Alberto> è stata una finzione per aggravare la situazione e richiamare sulla buona via i suoi. (Contini)

e generico e ricco di cliché è il linguaggio a cui la critica ricorre:

Eduardo ci presenta la famiglia Stigliano: un padre, una madre, un figlio una figlia. Dei quattro soltanto il padre ha conservato la fiducia in una vita operosa. La moglie, Elena, con il passare degli anni, ha quasi dimenticato di essere una madre per correre dietro ai suoi bridge, e i figli sono gli esempi ormai classici della generazione d'oggi: perditempo, chiusi alla confidenza dei genitori, scombinati negli affetti, presuntuosi nelle ambizioni, in poche parole destinati ad esser soltanto dei falliti. (Vice)<sup>11</sup>

“Dei quattro soltanto il padre ha conservato la fiducia in una vita operosa”. Questa affermazione, che è frutto della scrittura del recensore (e quindi della sua visione del mondo), viene resa come espressione della intenzione dell'autore, che è stata introdotta nel periodo precedente: “Eduardo ci presenta la famiglia Stigliano”.

Quindi, anche se l'autore intende raccontare di un uomo egoista e prepotente, nelle recensioni il personaggio di Alberto diventa un eroe positivo, un modello da imitare. Questo anche a causa della consueta identificazione autore-personaggio, che, seppur

## MARFOGLIA

in qualche modo è vera per molti testi precedenti, non vale per questo. È lo stesso Eduardo a precisarlo:

INTER. - Il personaggio che lei solitamente recita è anche il portavoce della sua protesta?

EDUARDO - Naturalmente, sì. Però in *Mia famiglia* l'ho evitato, perché è coinvolto anche lui, anche lui ha il suo egoismo, dice una cosa e ne pensa un'altra. ("Intervista a quattr'occhi con: Eduardo De Filippo")

Nemmeno lontanamente viene, dunque, preso in considerazione il fatto che al centro dell'azione scenica ci sia la concezione egoistica della famiglia, e dell'istituto su cui si fonda. Nella stessa intervista Eduardo così definisce il matrimonio:

INTER. - Indubbiamente i problemi della famiglia le stanno molto a cuore.

EDUARDO - E le sembra poco il fatto che il matrimonio in Italia sia una catena. (Ivi)

Tutte le relazioni matrimoniali presenti in questo testo, infatti, sono caratterizzate da comportamenti che ne minano la validità. Arturo, il fratello di Alberto (vedovo già da tempo), afferma che si sposò per convenienza:

ARTURO Che c'entra? Il matrimonio mio fu di convenienza. Se non mi ammogliavo perdevo il posto. Io ero capitano di milizia, stavo al tesseramento. . . . Un posto di responsabilità, volevo fare carriera. 'A primma scumbinata che truvaia m' 'a spisaie. Nel '35, '36 non si scherzava con una legge fascista. (24)

Carmela e Michele, i futuri suoceri di Alberto e Elena, testimoniano di un modo di fare in cui la moglie ha un ruolo subordinato nei confronti del marito, il quale, seppur con tono bonario, è quello che prende sempre le decisioni; Alberto e Elena si rinfacciano con toni aspri e cattivi le responsabilità della propria condizione.<sup>12</sup> Ma più preoccupante è l'orizzonte entro cui si sta costituendo la nuova coppia, quella composta da Rosaria e Corrado.

Anche se la commedia si conclude con la speranza che la giovane coppia costruirà un rapporto basato su *sentimenti positivi* e

non più su *egoismi personali*, tuttavia, resta quella in cui l'aggressività prende una forma non solo psicologica, ma anche fisica. Fin dal primo atto sappiamo che Corrado schiaffeggia Rosaria (e che lo faccia per più che futili motivi dovrebbe essere solo un'aggravante non necessaria).<sup>13</sup> Ma anche questo argomento non sembra essere degno di attenzione per la critica, che non ne fa cenno.

Corrado e Rosaria, siamo al terzo atto, si sono sposati. Hanno deciso di farlo in segreto, per questo hanno impedito anche ai rispettivi genitori di recarsi in chiesa. Ma qualcosa non va, e Corrado decide di *riportare* la moglie al padre:

CORRADO Eccola qua Rosaria, ve l'ho riportata.

...

CORRADO . . . Guardate che bella festa. E se venivate in chiesa vi pigliavate la vostra parte di ridicolo pure voi. C'erano tutti gli amici miei. . . . E ridevano... parlavano fra di loro, e ridevano.

ELENA Ma di che cosa?

CORRADO Che finalmente il fesso era arrivato. (69)

Qual è il *peccato* commesso dalla ragazza? Nel suo atteggiarsi a emancipata, Rosaria ha fatto credere a tutti, fidanzato compreso, che ha già avuto un rapporto sessuale con qualcuno. Le epoche sono cambiate, ma l'orizzonte relazionale è rimasto invariato: il problema che dà maggior pensiero alla moderna Rosaria continua a essere quello che era stato di sua madre, di sua nonna, e l'atteggiamento emancipato era solo un mezzo per "trovare marito" (71). La sua spregiudicatezza, quindi, era una messa in scena, che, però, non confessa a quello che da poche ore è suo marito. È al padre, che, primo fra tutti, sente di dovere una "spiegazione." E il padre, riconciliato con se stesso, decide di accompagnare la figlia dal marito, promettendo che "schiaffoni non ce ne saranno più" (73). "E come per compiere un rito insieme desiderato ed auspicato, i due si avviano lentamente verso la porta d'ingresso, ed escono felici di aver realizzato il loro sogno" (74).

## 2. Ruoli sociali e processi persuasivi

Siamo verso la conclusione della commedia. Una nuova famiglia si è ricomposta, quindi, ma anche questa si fonda su vecchie pratiche: padre garante dell'onorabilità, verginità della sposa, passaggio dal

padre al marito. Sembra, quindi, che l'autore abbia voluto rappresentare un *ritorno all'ordine*. Ma la parola con cui, sempre l'autore, ha deciso di chiudere la didascalia che descrive il *rito* in cui si ritrovano *ri-uniti* padre e figlia, è: sogno. Per Eduardo il matrimonio appartiene alla sfera del sogno<sup>14</sup>, o del "ricordo nostalgico" (67): "ALBERTO . . . Elena, ti ricordi... (*E ripete una promessa che si scambiarono in tempi lontani e felici*) 'Un maschio e una femmina'. Tu dicesti: 'Il maschio per me', e io dissi: 'E la femmina per me'" (68), o della finzione: "ALBERTO . . . E adesso, per non fare cattiva figura con i suoceri di mia figlia, abbiamo rifatto per ventiquattr'ore il capo di famiglia un'altra volta" (68).

In questo ultimo caso, Alberto ed Elena si sono comportati come quella che Erving Goffman, pochi anni dopo, definirà "équipe di rappresentazione" (97) (*La vita quotidiana come rappresentazione* viene pubblicato la prima volta nel 1959). Che le relazioni tra gli individui siano caratterizzate da un importante elemento finzionale, per Eduardo, non è solo un motivo metaforico a cui ricorrere. Nei lavori di Eduardo, infatti, a essere messi in discussione sono proprio i ruoli sociali e il corredo comportamentale che li caratterizza (argomento questo già scandagliato in tanti testi letterari e teatrali, soprattutto tra Otto e Novecento, ben prima, quindi che in campo sociologico). In quest'ottica deve essere interpretato l'appello ai "sentimenti positivi" che Eduardo fa nell'introduzione televisiva. Da una parte, quindi, c'è l'istituzione (il matrimonio, in questo caso), che implica l'adesione alle "tradizioni implicite nel ruolo" (Goffman 16) che la stessa istituzione induce a rivestire, dall'altra, ciò che l'autore simbolizza nella parola "sentimenti," e che possiamo intendere come autenticità di relazione, come comunicazione. Là dove c'è adesione acritica a un ruolo, infatti, non c'è comunicazione. Corrado e Rosaria, sposati ufficialmente con rito nuziale, restano estranei l'uno all'altra fino a che restano fedeli ai reciproci ruoli di giovani emancipati. Nel momento in cui dismettono questi ruoli, essi pongono le basi per ristabilire una comunicazione non più mediata dai codici comportamentali predefiniti.<sup>15</sup>

Parimenti, Alberto da *moglie e figli* si aspetta ciò che il suo ruolo predeterminato di padre deve esigere. Il suo lungo monologo del secondo atto, si riferisce proprio a questo. Nel momento in cui egli scopre che Elena ha pignorato dei gioielli per pagare dei debiti di gioco, incomincia a imprecare contro se stesso: "ALBERTO . . . Presentati al mondo chiudendoti nello stomaco tutta la bile e il

veleno che te ne viene da tutto quello che, con sacrifici e rinunce, hai creato con le tue mani, e che pensavi ti dovesse dare in cambio soltanto gioia. La casa... i figli... la famiglia” (39).

Quindi, Alberto ha una concezione demiurgica dell'uomo. È lui che crea: casa, figli, famiglia. E in quanto sue creature, da queste egli si aspetta che siano come lui le vuole, o, forse sarebbe meglio dire, come egli *sa* di volerle. Infatti, subito dopo Alberto rivolge a sé domande importanti, che segnano che un ripensamento è stato messo in atto: “ALBERTO Ma che ho creduto io??? e chi me lo ha fatto credere?... Perché ho insistito nel credere?...” (36).

Alberto, quindi, diviene consapevole che il suo *creare*, *pensare* e *credere*, sono frutto di una “persuasion” (Connell 832), di un condizionamento che è interiore: “Perché ho insistito nel credere,” ma che viene anche dall'esterno: “e chi me lo ha fatto credere.” E, allo stesso modo, anche gli altri personaggi ci vengono presentati come condizionati da *processi persuasivi* di cui risultano inconsapevoli. Lo si può dedurre dalle didascalie, che sono necessariamente rivolte a un lettore ideale. Nella didascalia che introduce il personaggio di Rosaria, l'autore scrive:

La nostra piccola Rosaria, artificiosa e distaccata da qualunque privilegio cui avrebbe diritto ogni legittima discendente di Eva, non ha che gli occhi che la tradiscano; due grandi occhi imploranti, in fondo ai quali la mistificazione e la truffa, praticati da elementi oscuri e morbosi, affiorati nel correre dell'ultimo mezzo secolo, non han potuto cancellare i segni di uno smarrimento rassegnato, la cui natura è puramente femminile. (13)

Per cui il comportamento di Rosaria, descritto subito prima, è da intendersi come il risultato di “mistificazione” e “truffa” perpetrate da qualcuno, e “nel correre dell'ultimo mezzo secolo” (proprio in quel passato durante il quale, soprattutto nel Regno d'Italia, il modello borghese-patriarcale veniva definitivamente legittimato dai Codici Civili e Penali). Un comportamento, quello della giovane, che sarebbe frutto di un processo di mascolinizzazione: “come un maschio gestisce e come tale dimostra di pensare e di esprimersi”<sup>16</sup> (13). Anche Elena (inizialmente) e le sue amiche di *bridge* hanno caratteristiche maschiline. Ma ciò a cui si allude in questo testo è che le donne avrebbero assunto i caratteri *tossici* dell'essere maschio. La loro mascolinità, quindi, ripeterebbe

“configurations of practice” (Connell 836) che potremmo definire viriliste (Bellassai). Infatti, l’emancipazione ostentata dai protagonisti più giovani è solo apparente, perché la logica che sottende le relazioni tra gli individui continua a essere quella ante guerra: una logica, cioè, basata su un rapporto di forza, per cui continua ad esserci chi è più e chi è meno (forte, furbo, scaltro), chi agisce e chi subisce. Anche le sue declinazioni non sono cambiate: padrone/servo, maschio/femmina, marito/moglie, padre/figli.<sup>17</sup> L’unica protagonista di un reale processo di emancipazione resta Elena. È lei la sola che più sovverte i ruoli sociali che inizialmente si trova a identificare, e che, in conclusione, rimette in discussione il proprio modo di relazionarsi con gli altri.

### 3. Per concludere

Probabilmente il ricorso “a soluzioni un po’ consolatorie e di comodo che riducono la portata dei temi affrontati” (“Nota storico teatrale” 1351), può aver contribuito alla dislettura da parte della critica. Ma pur se, come sostiene Quarenghi, è reale la “difficoltà di separare le idee del protagonista da quelle del suo autore” e pur se “certe insofferenze sono comuni,” tuttavia, afferma la stessa: “le posizioni conservatrici e le soluzioni semplicistiche di Alberto Stigliano non possono identificarsi con quelle del suo autore” (ivi 1353). E, invece, la maggior parte della critica ha evidenziato proprio le posizioni conservatrici, rimodellando così le intenzioni dell’autore.<sup>18</sup> Ma, se anche si liberasse “l’opera dalla coercizione dell’intenzione” dell’autore (Barthes 51), ridurre il senso di *Mia famiglia* a manifesto di un *ritorno all’ordine*, significherebbe banalizzarne il discorso e condannare “l’opera all’insignificanza” (Barthes 24). Sia il testo teatrale che la critica registrano una trasformazione dei costumi a cui, però, attribuiscono un diverso significato. Nel testo teatrale, la trasformazione nasconde il perdurare di un codice comportamentale che è da ripensare; nei testi critici, invece, è il risultato di una degenerazione di costumi che sono da ripristinare.<sup>19</sup> Da un punto di vista storico, certamente, siamo ancora nell’epoca in cui la “funzione tradizionale” (Barthes 18) della critica consisteva nel giudicare, cioè nell’“essere conforme agli interessi dei giudici” (18).<sup>20</sup> I critici presi in esame, infatti, si fermano alla lettura più superficiale dell’opera, quella che “non contraddice nessuna di queste autorità”: tradizione, Saggi, maggioranza, opinione corrente, ecc. (18). Ma, trasferendo sull’autore e sul suo testo quegli elementi ideologici legittimati e

diffusi nel recente passato (Bellassai 58), la critica ha compiuto un'operazione che se storicamente deve essere accettata, non può però essere considerata esclusiva del senso o dei sensi che l'opera può generare.

In conclusione, come cardine del discorso sulla trasformazione dei costumi può essere posto il tema del ruolo sociale e delle aspettative in esso implicite (Goffman). Con Alberto Stigliano si vuole rimettere in discussione un ruolo, quello del *pater familias*, che nei decenni precedenti era stato massivamente investito di un'autorità indiscussa. Nel testo teatrale, infatti, si allude alla possibilità che la responsabilità paterna non sia più dettata esclusivamente da ragioni legate alle aspettative del ruolo. Ma sostenere ciò significa varcare il confine del non noto, o, per usare le parole di Roland Barthes, del "proibito," "del pericoloso" (20) in quanto significa sovvertire uno *status quo*. Quello *status quo* che, infatti, la critica difende, dimostrando così, quanto dalla stessa opera si evince, cioè che "le dinamiche culturali e politiche maschili che lo avevano prodotto non erano del tutto scomparse" (Bellassai 25).

Alessandra Marfoggia

UNIVERSITÀ DI MACERATA

## NOTE

<sup>1</sup> Materia che, continua Quarenghi, l'autore non ha però affrontato fino in fondo, ricorrendo nel finale: "a soluzioni un po' consolatorie e di comodo che riducono la portata dei temi affrontati" ("Nota storico teatrale" 1351).

<sup>2</sup> Per una dettagliata ricostruzione storica si veda Quarenghi ("Nota storico teatrale" 1347).

<sup>3</sup> L'edizione della commedia citata in questo studio, è quella edita da Edizione Video Electronics Club s.p.a., nel 1979. Tutte le successive citazioni del testo in esame saranno tratte da questa edizione; per cui, d'ora in avanti, a fine citazione sarà riportato, tra parentesi, il solo numero di pagina.

<sup>4</sup> Le parole di Guidone si riferiscono alle intenzioni di Alberto, il quale vorrebbe convincere il figlio Beppe ad accettare la sua raccomandazione per fargli avere un posto di lavoro alla Radio, presso cui lui stesso lavora. Beppe ha sempre rifiutato questa opportunità giudicandola con disprezzo.

<sup>5</sup> L'aggressività di Alberto si manifesta su un piano prevalentemente psicologico, ma in qualche caso anche fisico. Si pensi all'episodio raccontato dalla cameriera: "MARIA Siccome 'a signora è uscita prima di lui, mi ha chiamato e mi ha detto: - Mari', il materassaio l'hanno chiamato? - Io ho risposto: - Signo', non so niente; ma mi pare di no -. - Va bene, ho capito -, ha risposto lui. E senza pensarci sopra, ha pigliato 'a forbice e zzò... zzà... con quattro forbiciate ha tagliato tutt' 'e fodere. Po' ha detto: - Mo voglio vedé si 'e matarazze se fanno o no -" (9).

<sup>6</sup> Negli anni Sessanta e Settanta, Eduardo realizzò (per RAI Due) la riduzione televisiva di molte sue commedie, e non solo. Si veda Ottai; Quarenghi, *Lo spettatore col binocolo*.

<sup>7</sup> Dietro la figura immaginaria della Contessa si cela la giornalista e scrittrice Irene Brin (pseudonimo di Maria Vittoria Rossi, 1911-1969), che curava la rubrica nelle vesti, non di critica, ma di anziana aristocratica opinionista.

<sup>8</sup> Che autoritarismo e aggressività siano una componente implicitamente accettata nel matrimonio lo dimostra la storia di questo istituto. Si veda Cavina, *Nozze di sangue*. E per una riflessione antropologica sui condizionamenti culturali riferiti alle equivalenze: maschio=aggressività e femmina=passività, Heller.

<sup>9</sup> Concezione questa che è stata all'origine del "diritto di famiglia," vedi Cavina, *Il padre spodestato* 256.

<sup>10</sup> Vengono in mente le parole di Franca Rame in risposta alla domanda su quanto il suo matrimonio con Dario Fo avesse influenzato il suo femminismo: "È giusto! È l'uomo che ci crea, ci governa e ci permette anche di essere femministe... influenzandoci però con la sua grande forza e il suo grande cervello. Come siamo fortunate che gli uomini esistono" (De Micheli).

<sup>11</sup> Un linguaggio generico come quello che, evidenzia Fischer, caratterizza i personaggi della commedia.

<sup>12</sup> E tra i motivi presenti nel testo c'è anche quello di una relazione extraconiugale di Alberto, che Eduardo affronta non in maniera stereotipata o semplicistica, e forse anche per questo non è stato oggetto di riflessioni critiche.

<sup>13</sup> Comportamento che il giovane giustifica in questo modo ad Alberto: "Quelli non sono schiaffi, sono prove di considerazione. Lo schiaffo significa: io ti tratto da pari a pari, ti ritengo alla mia altezza. Per esempio, se invece di vostra figlia, mi trovassi di fronte ad una donna più robusta di me, io mi guarderei bene dal toccarla" (21).

<sup>14</sup> E proprio in quegli anni Eduardo aveva scritto un testo, mai pubblicato, dal titolo *Portiamo a spasso il sogno* i cui protagonisti sono una giovane coppia borghese la cui unione è basata sull'ipocrisia. Ma si pensi anche al sogno familiare di Luca (il protagonista di *Natale in casa Cupiello*), simboleggiato dal Presepe, e di cui investe la figlia e l'amante di lei in punto di morte, credendo di ricongiungere la giovane con il marito. Sogno, quindi, che per il protagonista del testo diventa realtà, ma non per lo spettatore.

<sup>15</sup> Allo stesso modo occorre interpretare l'invito che, verso la fine della commedia, Elena rivolge ad Alberto. Egli vive ormai da tempo con un'altra donna, Elena gli chiede di tornare rivolgendogli anche queste parole: "ELENA . . . È un'estranea, Albe'. Te stira 'a cammisa; ma si s'abbrucia nun le mporta niente" (76). Queste parole stanno a simboleggiare che il legame tra Elena e Alberto è stato recuperato, ed Eduardo usa un'immagine riconoscibile per il pubblico a cui si rivolge, non intende certo affermare che quello è il posto che spetta alla donna/moglie.

<sup>16</sup> Può far suscitare qualche perplessità che l'autore attribuisca *per natura*, al genere femminile, uno "smarrimento rassegnato." Affermazione, questa, di evidente natura *di genere* che rivela, sì, un atteggiamento protettivo, ma non necessariamente di matrice patriarcale e virilista. Anche nella introduzione alla edizione televisiva, già citata, Eduardo fa diretto riferimento alla *mascolinizzazione* delle donne.

<sup>17</sup> Anche in pieno Novecento: "La rete formale delle relazioni domestiche mantiene molto della sua antica fisionomia" (*Il padre spodestato*, p. 252).

<sup>18</sup> Lo storico Duccio Balestracci nel ricostruire i processi che nel XIX sec. hanno portato alla diffusione dell'identità italiana, spiega in che modo il teatro abbia dato il suo contributo popolarizzando le "tematiche identitarie" (99). In questo caso

abbiamo un testo teatrale in cui si narra la crisi che sta investendo due istituti fortemente interiorizzati nella società, ma ciò che la critica contribuisce a popolarizzare non è la narrazione di questa crisi, bensì il rimpianto per essi. E considerata la grande forza pervasiva che allora avevano i quotidiani, facile supporre che più questi che lo spettacolo in sé, abbiano veicolato l'immaginario riferito alla commedia. Si pensi, ad esempio, che lo spettacolo debuttò al teatro Eliseo di Roma il 18 gennaio 1955, restando in cartellone per circa 12 giorni facendo il tutto esaurito. Il numero di spettatori giornaliero era di circa 1500 persone, ma solo *Il Messaggero*, quotidiano romano, pare che all'epoca avesse una tiratura di circa 140.000 copie al giorno (fonte: [www.treccani.it](http://www.treccani.it)) per cui, potenzialmente, il numero di possibili lettori delle critiche apparse su questo giornale, può essere stato fino a 100 volte superiore a quello degli effettivi spettatori.

<sup>19</sup> Bellassai (112) individua i seguenti motivi nella retorica dei difensori del virilismo tradizionale: “l’ascesa storica della donna-mantide,” “gli aspetti amorali e minacciosi della modernità,” “lo spettro dell’estinzione del maschio, o della sua femminilizzazione,” “la caduta verticale dell’autorità del padre,” “il tentativo disperato . . . di ricostruire dei mondi esclusivamente maschili”. Argomenti già presenti nella lotta contro il *protagonismo femminile* degli anni Trenta, ma che nel secondo dopoguerra sono stati riproposti in un contesto giuridico, economico e sociale in via di trasformazione.

<sup>20</sup> E sarebbe interessante approfondire i testi delle recensioni da un punto di vista psicosociale. Si pensi, ad esempio, ai processi come la memoria associativa, che “costruisce immediatamente e automaticamente la migliore storia possibile a partire dalle informazioni possibili” (Kahneman 250).

## OPERE CITATE

Balestracci, Duccio. *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*. Il Mulino, 2015.

Barthes, Roland. *Critica e verità*. Einaudi, 1985.

Bellassai, Sandro. *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*. Carrocci editore, 2012.

Berger, Peter.L., Luckmann, Thomas. *La realtà come costruzione sociale*. Il Mulino, 1995.

Bruner, Jerome. “The Narrative Construction of Reality”. *Critical Inquiry*, vol. 18, 1991, pp. 1-21.

\_\_\_\_\_. *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*. Editori Laterza, 2019.

Cavina, Marco. *Il padre spodestato. L'autorità paterna dall'antichità a oggi*. Laterza, 2007.

- \_\_\_\_\_. *Nozze di sangue. Storia della violenza coniugale*. Laterza, 2011.
- Ciccione, Stefano. *Essere maschi. Tra potere e libertà*. Rosenberg & Sellier, 2009.
- “Codice Civile del Regno d’Italia, 1865”.  
<<https://archive.org/details/codiceciviledel00italgoog/page/n4>>, consultato il 14 marzo 2021.
- “Codice Penale del Regno d’Italia, 1930”. *Gazzetta Ufficiale*, 26 ottobre 1930.
- Connell, Raewyn, Messerschmidt, James W. “Hegemonic masculinity: Rethinking the concept”. *Gender & Society*, vol. 19, no. 6, 2005, pp. 829-59.
- Contini, Ermanno. “*Mia famiglia*. Tre atti di Eduardo De Filippo.” *Il Messaggero*, 19 gennaio 1955.
- De Chiara, Ghigo. “*Mia famiglia* di Eduardo De Filippo al Teatro Eliseo.” *Avanti*, 20 gennaio 1955.
- De Filippo, Eduardo. *Mia famiglia*. RAI, 1964.  
<<https://www.raiplay.it/video/2017/11/Il-teatro-di-Eduardo-Mia-famiglia-d1e7e084-c5a1-4eb6-bb97-b90dbf4533ee.html>>, consultato il 14 marzo 2021.
- \_\_\_\_\_. *Mia famiglia*. Edizione Video Electronics Club s.p.a., 1979.
- \_\_\_\_\_. Quarenghi, Paola, ed. *Lezioni di teatro*. Einaudi, 1997.
- De Micheli, Benedetta. “Il mio femminismo e lui.” *La Repubblica*, 4 dicembre 1977.
- Eco, Umberto. *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Bompiani, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Lector in fabula*. La nave di Teseo, 2020.
- Fischer, Donatella. *Il Teatro di Eduardo de Filippo: La Crisi della Famiglia Patriarcale*. Legenda, 2007.
- Foucault, Michel. *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité 1*. Éditions Gallimard, 1976.
- Goffman, Erving. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Il Mulino, 2018.
- Hearn, Jeff. “From hegemonic masculinity to the hegemony of men”, *Feminist Theory*, vol. 5, no. 1, 2004, pp. 49-72.

- Heller, Agnes. *Istinto e aggressività*. Feltrinelli, 1978.
- “Intervista a quattr’occhi con: Eduardo De Filippo.” *Sipario*, Marzo 119, 1956.
- Kahneman, Daniel. *Pensieri lenti e veloci*. Mondadori, 2019.
- “La Contessa Clara. Opinioni e consigli. La famiglia di Eduardo.” *Gazzetta Sera*, ven. 11 e sab. 12 febbraio 1955, 3.
- Legge n. 1176 del 17 luglio 1919. “Norme circa la capacità giuridica della donna”. *Gazzetta Ufficiale*, 19 luglio 1919.
- Lombardi, Daniela. *Storia del matrimonio. Dal Medioevo a oggi*. Il Mulino, 2005.
- Ottai, Antonella, ed. *L’arte del teatro in televisione*. RAI ERI, 2000.
- Quarantotti De Filippo Isabella. *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*. Bompiani, 1985.
- Quarenghi, Paola. *Lo spettatore col binocolo. Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo*. Edizioni Kappa, 1995.
- \_\_\_\_\_. “Nota storico teatrale”. *Eduardo De Filippo. Teatro*. De Blasi, Nicola e Quarenghi, Paola, eds. Mondadori, 2005, pp. 1347-70.
- Radice, Raul. “*Mia famiglia*. Tre atti di Eduardo De Filippo.” *Giornale d’Italia*, 20 gennaio 1955.
- Vice. “*Mia famiglia*. 3 atti di Eduardo De Filippo.” *Il Messaggero*, 19 gennaio 1955.
- Viridia, Ferdinando. “*Mia famiglia* di Eduardo.” *La voce repubblicana*, 19 gennaio 1955.