

Roxana UTALE
(Universitatea din București) | **Eduardo De Filippo, de la autor
dialectal la dramaturg internațional**

Abstract: (Eduardo De Filippo: from the Local Color Playwright to the International Dramatist). Already by the turn of the 19th century, Naples drama had emphatically claimed its top rank in the Italian national theater hierarchy; whereas during the years to come ever more important authors' names would ascend in the realm of the stage: Raffaele Viviani, Roberto Bracco, and – last but not least – *Eduardo De Filippo* (1900 – 1984).

As an illegitimate son of Eduardo Scarpetta, the great actor of Naples, young Eduardo made quite an early début, both as a comedian and as a playwright. Together with his siblings, Titina and Peppino De Filippo, he evolved rapidly building up a showman career after the latest fashion in Naples then. Although as an artist he had been cast in the comic spirit of dialectal Naples drama – a keen connoisseur of his audience, but also keen on taking the dramatic text to spaces not yet explored at that time – Eduardo detached himself gradually, with each step in his career, often with each one of his new plays, from that tradition which had consecrated him. Thus he managed to put in practice his innovations: the drama of public debate and display of the moment's very topical issues, the kind of drama writing by the fine frontier between bitter laughing and (ir)repressible crying, a linguistic hybrid between the dialect of Naples – the linguistic vehicle of all his characters – and the unifying *lingua franca* of the entire Italy. His national success would soon turn international, so that today, except for Pirandello, the most representative Italian playwright all over the world stages is Eduardo De Filippo.

Keywords: theater, comedy, Napoli, innovation, tradition

Rezumat: La sfârșitul secolului al XIX-lea teatrul napoletan deja își revendicase cu fermitate locul în cadrul panoramei teatrale italiene, iar anii următori aveau să împună scenelor nume dintre cele mai importante: Raffaele Viviani, Roberto Bracco, dar, mai ales, *Eduardo De Filippo* (1900-1984).

Fiul nelegitim al marelui actor napoletan Eduardo Scarpetta, tânărul Eduardo debutează devreme atât ca actor comic, cât și ca autor teatral. Alături de frații săi, Titina și Peppino De Filippo, parcurge cu repeziciune etapele edificării trainice a unui nou tip de om de teatru napoletan. Deși s-a format în cadrul teatrului comic și dialectal napoletan, Eduardo – rafinat cunosător al publicului său, dar și dorind să aducă textul dramatic în zone ce nu îi erau încă familiare – se desprinde treptat, cu fiecare etapă din creația sa, uneori chiar și cu fiecare piesă, de tradiția care îl consacrase și îi pune în practică propunerile inovatoare: teatrul ca spațiu în care sunt puse la zid și în dezbateră publică cele mai arzătoare probleme ale vremii, o scriere dramaturgică aflată la granița subire dintre râsetul amar și plânsul abia reținut, o limbă hibridă, născută din dialectul napoletan – vehicul lingvistic al tuturor personajelor sale, și o vorbire inteligibilă la nivel național.

Foarte repede succesul național avea să devină internațional, astfel că astăzi, cu excepția lui Pirandello, Eduardo De Filippo este autorul italian cel mai reprezentat pe scenele din lumea întreagă.

Cuvinte-cheie: teatru, comedie, Napoli, inovație, tradiție

În 24 martie 1876, în timpul unui spectacol la teatrul San Carlino din Piazza Castello de la Napoli, Antonio Petito¹ cade victimă unui atac cerebral. Cu el se încheie o epocă din viața teatrului napoletan, se stinge vitalitatea unui personaj ce coboară nu din *Commedia dell'Arte*, ci chiar – sus în unii – din secolul al IV î.H., din personajul Maccus, desprins din atelanele romane.

La doar patru zile de la moartea lui Antonio Petito, un foarte tânăr actor din compania sa teatrală, care învâse meserie chiar de la maestru, își ia locul în rolul celebrei

¹ Era născut în 1822.

mi: Eduardo Scarpetta intrase în compania Petito în 1868. Nu avea o descendență artistică, ci își făcea cariera de actor împins de nevoie: tatăl său se îmbolnăvise, iar adolescentul trebuia să aducă bani în cas. Însă tânărul Scarpetta prezenta în acea trupă o rezervă altceva. Antonio Petito, în afară de Pulcinella, începuse să introducă în farsele sale și un alt personaj, Felice Sciosciammocca. Începând cu 1870 își încredințase lui Scarpetta acest rol și cei doi au jucat pe aceeași scenă până la moartea directorului trupei. Timp de câțiva ani, cei doi, Pulcinella și Sciosciammocca, își vor împărtăși gloria în chiar aceleași spectacole, oferindu-se ca embleme ale două realități simultane: primul, reprezentant grotesc și grosier al unui umor popular; cel de-al doilea, al clasei medii burgheze din Napoli. Au discursuri diferite, rostite cu ajutorul unor vehicule lingvistice diferite - Pulcinella, dialectul napoletan, Sciosciammocca un dialect napoletan italianizat; au gesturi diferite - Pulcinella poartă întreaga sa moțtenire din *Commedia dell'Arte*, cu gesturi mari, demonstrative, împiedicate, pe când noul venit este mai modest în mișcări, pentru că, nemaipurtând mască, are la dispoziție o întregă paletă de expresii faciale. Scarpetta îi propune "să umanizeze masca în sensul psihologiei burgheze și să reorganizeze scenariul farsesc, îndepărtând elementele fantastice în favoarea 'naturalului' și a 'verosimilului' din 'comedia scilicet' (Barsotti 1998, XXIII). Începuse mai mult decât o trecere de tafet, începuse o amplasare cronologică a lui Pulcinella față de urmașii săi, de la Sciosciammocca la fiul lui Pulcinella al lui Eduardo De Filippo.

La moartea lui Petito unul dintre frații săi preia conducerea trupei, dar Scarpetta nu se mai regăsește în ea și pleacă la Roma ca să intre în compania lui Raffaele Vitale, un alt Pulcinella celebru al vremii. Locul său însă nu era nici acolo, așa că se întoarce la Napoli și, după doar câțiva ani, revine în teatrul în care debutase, San Carlino, dar, de data aceasta, ca director al trupei. Cu eforturi financiare substanțiale, reface clădirea ruinată a teatrului, iar la 1 septembrie 1880 noul teatru își deschide stagiunea cu piesa *Presentazione di una Compagnia Comica* (Prezentarea unei Trupe de Comedie), în admirabilă publicitate vrăjită de bogăția costumelor, dar și de jocul actoricesc realist. Mai mult, Scarpetta învețe și la nivelul culturii teatrului de la Napoli. Ca în întreaga Italie, la acea vreme teatrul și spectacolul erau foarte diferite de cele contemporane noue. Iată ce scrie Maurizio Giammuso:

"Spectatorii erau, pe atunci, foarte distrași, iar marele actor, după ce se lăsa să teptă ceva vreme, apărea doar în a doua sau în a treia scenă, anunțându-și prezența printr-o urășă din culise. După ce intra pe scenă, începea imediat o discuție cu publicul, pentru a rezuma subiectul, care adeseori nu era urmărit cu atenție. La fel se întâmpla și înainte de actul al treilea, când spectatorii se întorceau zgomotos de la bufet, cu gura plină de prăjituri." (Giammuso 2004, 30)².

² Chiar unul dintre personajele lui Eduardo, Gennaro De Sia, din *Uomo e galantuomo*, comentând insuccesul trupei sale de cu o seară mai înainte, găsește totuși motive de laudă pentru publicul nemulțumit: "Da, așeară toată sala era goală. Se tot plimbau cu toții încoace și încolo, pe sub umbră, mâncau bomboane, înghețat, vorbeau între ei. Din când în când mai băgau capul, 'da' nu s-a terminat?" și-i continuau plimbarea. Un public fin, însă, elegant, foarte bine cerscut: n-au aruncat cu nimic pe scenă" (Eduardo De Filippo 1998, 39). Parcă ar prelua cuvintele lui Ettore Petrolini, pentru că nu erau rare cazurile când, nemulțumit de un număr, de jocul vreunui actor, un spectator să arunce cu diferite lucruri pe scenă. Cel mai inedit caz pe care l-am întâlnit a fost cel relatat de actorul Luciano Lucignani: "Mi s-a întâmplat chiar mie să asist la primirea rezervat actorului Cacini, de îndată ce a apărut pe scenă. Un obiect negru a zburat de la balcon către staluri, ajungând la picioarele nefericitului, în timp ce o voce tunătoare striga: «Caci!, ine pisica asta moartă». Înțeles că într-o foaie de ziar era chiar o pisică moartă" (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/08/07/sono-petrolini-altro-che-la-duse.html>; consultat la 14 august 2015).

Gloria lui Scarpetta crește cu fiecare nou piesă pus în scenă, devine idolul orașului, care pare, prin el, să se ridice pentru decădere, cu doar câteva decenii mai înainte, de la statutul de capitală a două regate la cel de reședință de regiune³. Dar la fel de mult crește succesul omului Scarpetta. Reușește să-și construiască două vile, se prezintă în public în călești somptuoase, soia să apară la operă purtând pe cap diademe demne de o regină, după petreceri a teptate de întreaga oraș. Își permite și ceva ce nu era deloc rar la Napoli în acea vreme, ba chiar acceptat de toți, astfel încât Scarpetta nu a stârnit nici scandal, nici oprobriu public, nici măcar mirare. Om de succes, carismatic, elegant, Scarpetta place femeilor, iar ele lui. Așa că napoletanii pierd curând și irul relațiilor extraconjugale ale actorului, disponibil și se duce multora dintre femeile pe care le întâlnește. Chiar și celor din familie. Ca să aflăm povestea acestei familii paralele a lui Scarpetta, trebuie să ne încredem în fiul său natural Peppino De Filippo și în volumul său de memorii, care, nu de puține ori, sunt false, prelucrate sau rău-voitoare, făcute de una sau alta dintre rudele sale.

Luisa De Filippo era fiica lui Luca, fratele Donnei Rosa, soia lui Scarpetta. Deci este foarte probabil ca el să o fi cunoscut încă de la naștere. După spusele neverificate ale unei verișoare, la un moment dat părinții Luisei decid să o îndepărteze pentru a o salva de o iubire nepotrivită pentru un student și o trimit să lucreze pentru trupa unchiului Eduardo. Care o să angajează și o ia cu el în turnee, drept croitoreasa companiei. Ea avea optsprezece ani, el patruzeci și trei sau patruzeci și patru, și consolidase de ani buni renumele de director de trupă teatrală, autor dramatic, actor de neegalat, era un bărbat fermecător, puternic, onorat de întreaga Italie. Peste ani, editorul și anticarul Gaspare Casella, bunul prieten al lui Eduardo De Filippo, avea să spună o poveste plauzibilă și totodată vulgară:

“Mama fraților De Filippo era croitoreasă în trupa lui Eduardo Scarpetta. Patronul avea în cabină un mic divan. Când, în timpul unui spectacol, simțea că se deștepta ceva, de îndată ce cădea cortina, alerga în cabină, și își smulgea un nasture de la haină, îl chema pe cabinier și îi porunca să-i fie trimisă croitoreasa. Toți știau cum avea să se termine povestea, pe acel divan ... Eduardo De Filippo, Titina, Peppino sunt copiii unui nasture” (*apud* Giammuso 2004, 36).

Deși unora dintre biografii lui Eduardo le-a plăcut să vadă într-o poezie a lui, *Tre piccirille* (Trei copilași), o amintire a începuturilor de mizerie pe care le-ar fi avut cei trei frați De Filippo, adevărul este că Scarpetta – “unchiul”, cum sunt nevoiți să-i spună – nu a lăsat să le lipsească nimic, dimpotrivă, s-a îngrijit întotdeauna și de bună starea acestor trei fii ai săi, dar și de pregătirea lor. Copiii trebuie să aibă lecții de muzică, Eduardo este pus de tatăl său să copieze marile comedii ale predecesorilor, ca să învețe și înseamnă un act, o scenă, cum se scrie o didascalie. Pentru că viețile celor din familia Scarpetta sunt toate legate de teatru – Domenico, fiul cel mai mare al lui Scarpetta, este administratorul trupei; Vincenzo, al doilea născut, este actor, regizor și va prelua, la retragerea tatălui (în 1909), conducerea companiei; Maria, fiica pe care Scarpetta a avut-o cu o profesoară de muzică, este textieră și s-a căsătorit cu un actor și textier; Eduardo Passarelli⁴, fiul lui Scarpetta cu cumnata sa Anna Maria Costanza, este actor; Ernesto Murolo, despre care Napoli artistic ar băga mâna în foc că este tot fiul lui Scarpetta, este dramaturg, iar Scarpetta îi montează textele. Așa că cei trei copii ai Luisei se vor îndrepta tot către scenă, întâi Titina, apoi Eduardo, iar Peppino nu

³ Până la 17 martie 1861, data nașterii statului unitar italian, Napoli fusese capitala Regatului celor Două Sicilii, iar mai înainte, între 1285-1816, fusese capitala Regatului de Neapole.

⁴ De fapt, era un alt Eduardo De Filippo, nevoit să recurgă la un nume de scenă, tocmai pentru a nu fi confundat cu mai celebrul său frate vitreg.

va întârzia să îi urmeze. Legitimi sau nu în fața legii, copiii lui Scarpetta îi primeau legitimarea pe scenă, alături de tatăl lor.

A adar, pentru copiii De Filippo "*figlio d'arte*", copil de artiști, nu era o simplă sintagmă, aplicată ca o etichetă. Ei apar în ea, chiar și atunci când erau mult prea mici să înțeleagă lumii teatrului. Debutul lui Eduardo, puternic imprimat în memorie tocmai pentru că emoția momentului a fost copleșitoare, a avut loc la patru ani, cu piesa *La Gheisha*, la teatrul Valle, din Roma. Îmbrăcat într-un costum de japonez, cu plămădoare în formă de pagodă, a intrat pe scenă dus în brațe de Gennaro Della Rosa, unul dintre actorii trupei lui Scarpetta, iar acolo îi aștepta Scarpetta însuși. Orbit de lumina arămasă în așteptare, pentru că nu putea vedea chipurile celor din public, dar când Della Rosa l-a ridicat energic în aer, primul impuls a fost să bată din mâini de bucurie. Sala l-a urmat într-un ropot de aplauze.

Pentru el și toți ceilalți frați ai săi era firesc să îi petreacă toată ziua în teatru, ascultând toate discuțiile celor mari: despre problemele financiare ale unei trupe, despre cele artistice. Acolo li se pare normal să îi întâlnească pe marii actori ai vremii, prietenii ai tatălui. La bătrânețe, Eduardo avea să declare: "Aveam așteptări mari înimi petreceam zile și seri întregi în teatru. Fiind copil de artiști nu-mi era greu. Cine mai tie de câte ori vedeam o piesă, fie din culise, fie dintr-un col al sălii, fie cu capul vârat printre stinghiile balustradei balconului, fie dintr-o lojă. Îmi amintesc clar că până la actorii pe care îi admiram cel mai mult și care mă entuziasmaser cel mai mult, cum ar fi tatăl meu Eduardo Scarpetta sau Pantalena sau minunata Magnetti ne așteptam în mine gânduri critice: 'Când o să fiu actor, nu o să vorbesc atât de repede', mă gândeam. Sau: 'Aici ar trebui să coborât vocea. Înainte de a începe, a face o pauză măcar de trei respirații' și stăteam acolo în epeni să ascult, uitând de orice altceva. (Isabella De Filippo 1985, 108)⁵.

Anii trec, iar Eduardo începe deja să manifeste personalitatea dificilă care îl va caracteriza întreaga viață. Copil problematic, într-o familie problematică⁶, abandonează orice formă de studiu organizat la doar doisprezece ani și îi începe cariera artistică. Parcurge etapele de formare de care vorbesc toți marii actori ai perioadei în memoriile lor: de la teatrele de mână așteptate, improvizate în hambare, cu scene fantezmatice *ad-hoc* din trei scânduri puse de-a curmezișul, la sălile populare de *café-chantant*, unde artiștii sunt nevoiți să-și facă numărul (care merge de la actorie, la acrobatică, la cântat, la dansat) în mirosul puternic de prajă provenit de la consumațiile clienților, care, între timp, fumează și trabuc. Trece dintr-o trupă într-alta, revine periodic în trupa de acum condusă de fratele său vitreg Vincenzo, dar nu se regăsește niciodată în locul în care se află.

Pentru că el visează la o trupă De Filippo, adică a lui, a Titinei și a lui Peppino.

Anii '20 sunt ani de mare căutare pentru el, sunt anii în care încearcă să își dezvolte cât mai mult aria de acoperire în tot ceea ce înseamnă organizarea unui spectacol, dar și anii în care își dă seama de limitele teatrului napoletan, ale teatrului lui Scarpetta și începe să fie din ce în ce mai interesat de ceea ce se întâmplă în teatrul de artă din întreaga Italie. În mințile celor doi biei De Filippo începe să se cristalizeze tot mai clar tipul de teatru pe care și-l doreau:

"[...] eu și fratele meu, pregătiți deja pentru o schimbare totală a vieții noastre artistice, ne gândeam cum am fi putut da o altă direcție teatrului nostru napoletan, care, în acele vremuri, de vreo jumătate de secol, naviga vesel pe 'vaporul' scarpettian, plin de texte teatrale

⁵ Conferința inaugurală a Studioului Internațional al Spectacolului, Montalcino, 1983.

⁶ La unsprezece ani află că este *figlio di NN*, adică copil din flori, fiind exact în momentul de intrare în adolescență de formare a unei imagini de sine, primele veste foarte rău.

amuzante, da, dar derivate din poade și vodeviluri franuzești, care, în cea mai mare parte a lor, atunci când erau transpuse în mediul napoletan, se vedeau triste și incredibil de deprimante, care nu avea nimic a face cu Napoli. Noi, în schimb, ne doream ‘comedia napoletană’! Adică un teatru care să poată exprima defectele și valorile aceluiași Napoli burghez. Cel îndurerat și demn și tocmai de aceea mereu copleșit de ‘mizeria’ materială și morală. Acel Napoli mereu în luptă cu viața de zi cu zi, plin de mii de probleme sociale mari și meschine, acel Napoli în care purtăm joasă și mica burghezie, fiecare în felul ei, dar cu singurul scop de a supraviețui, tînu cum să mergem umăr la umăr pe calea destinului lor ... când pe furtună, când pe vreme bună! Noi în aleșese m c ‘teatrul napoletan’, tocmai pentru că la bază era esențialmente comic și adeseori grotesc, avea nevoie, într-o alternanță în elept cumpătat, de propuneri serioase alături de cele caraghioase: în fine, de la alb la negru și invers. Teatrul ‘de Art’, creat prin antiteză cu cel al lui Scarpetta de tot felul de Di Giacomo, Russo, Bovio, Serao, Ragosta și alții, a fost, prin caracter și stil, o formă teatrală lăudabilă, dar greoi și insistent înclinat, până la a se complăce în el, cître ‘noir’. Astfel că, fără să îi neg multe merite artistice, sfîrșea, într-un târziu, prin a înfrusta copios spectatorul, care se îndepărta de teatru. Cel ‘popular’, al lui Viviani, variat, da, iute, vesel, colorat ... dar, după mine, era, în substanță, mai ales la începuturi, exagerat și prea evident ‘machetist’. În plus, era prea legat de inegalabilă artă comică personală a lui Viviani însuși. În acest climat de ‘asta’ și ‘ăilalt’, fără să ne dorim să negăm valoarea intrinsecă a fiecăruia dintre aceste teatre, în felul nostru, gîndeam subiecte, schișe și scenarii pe care să le punem bine, în așteptarea momentului potrivit, care, eram siguri, avea să vină [...]” (Peppino De Filippo 1976, 236-237).

Titina și soțul ei, Pietro Carloni, sunt angajați stabili ai Companiei Molinari de Teatru Nou, iar impresarul ei, Aulicino, se află în căutarea unui actor care să îl înlocuiască nici mai mult nici mai puțin decît pe marele Totò, care îl purtase în favoarea unui teatru din nord. Are inspirația să angajeze nu unul, ci pe amîndoi bieiții De Filippo. Mai mult, le permite celor trei frații ca, împreună cu alți cinci colegi de trupă, să alcătuiască o subcompanie, Ribalta Gaia (Avanscena Vesel). Astfel, cei trei De Filippo ajung să facă pentru prima oară parte din aceeași distribuție. Titina scrie în memoriile publicate postum de fiul său: “Parcă îi vedeam pentru prima oară. Mai înainte de acel moment, trebuiesc să mărturisesc că nu îi cunoscusem cu adevărat. Bieiții aia doi urăcioși, închiși în ei, triser alături de mine o copilărie ciudată, specială. Și eu, alt urăcios și eu, tot închiși în mine, nici măcar nu îmi dădusem seama de prezența lor. Trăiam de una singură, fără să mă gîndesc la firile lor, jucaserăm departe unii de alții, fuseserăm în armată, se însuraserăm. Pe scurt, doar acum, în 1930, teatrul ne pune pe unul în fața celorlalți. (Carloni 1984, 38)

Eduardo și Mario Mangini, soțul Mariei Scarpetta, încep să scrie pentru această companie un alt fel de spectacole, al căror succes să nu se întemeieze, în ciuda rețelei vremii, pe fastul costumelor, pe sclipirea paietelor și rotirea ametoare a picioarelor balerinelor, ci pe glumele inteligente, dublate de spiritul extrem de caustic al actorilor.

Unul dintre primele asemenea texte a fost *Sik-Sik, l'artefice magico* (Sik-Sik, artistul magic, 1929⁷). Un act unic, care stârnete imediat rîsetele tuturor din companie:

“Este ora unsprezece de dimineață și repetăm *Sik-Sik*. În acest moment a trebuit să ne oprim din repetiții, pentru că rîdem cu lacrimi, împreună cu toți ceilalți care asistă la repetiții, tehnicieni, niște plasatoare, niște funcționari. Nu mai putem continua. Comicalitatea ei, al glumelor lui Eduardo și ale lui Peppino, este greu să ne abținem chiar și noi, actorii, este irezistibil. Erau primele zile când îl vedeam pe Eduardo jucînd. Mi se pare atât de diferit, comicalul lui mi se pare

⁷ Există discuții referitoare la anul de scriere a acestui act unic. Și Titina, și Peppino declară în memoriile lor că piesa a fost montată pentru prima oară în 1930 și tot acest an este menționat și de alte surse documentare, însă Eduardo o datează ca fiind din 1929, an care apare în toate edițiile Einaudi.

atât de proaspăt. Îmi dădeam seama, că, uneori, pe când râdeam, mi-era mil pentru acel chip scobit, pentru expresia acelor ochi negri în care punea și joacă o lacrimă. Și îmi spuneam singur: Dar Eduardo chiar nu glumește? Da. Actorul nu glumește.” (Carloni 1984, 38)

Distribuția: Titina era Giorgietta, Peppino era Rafele, iar Eduardo, evident, era Sik-Sik. El inspirase acel nume neobișnuit, doar el putea să interpreteze personajul: “Eduà, non lo vedi come sei sicco sicco? Pari la statua della fame!” (Peppino De Filippo 1975, 47). Subiectul este dintre cele mai facile: Sik-Sik este un iluzionist meridional de bălci, extrem de sărac, care și-a pus la punct un număr în care este ajutat de soția Giorgetta, înscrisă, și un asistent, Nicola. Acesta însă îl lasă balt înainte de spectacol, el este nevoit să angajeze pe altcineva. Îl găsește pe un alt sărman, Rafele, care, pentru zece lire acceptă să facă rolul spectatorului care vine pe scenă să fie martor la transformările pe care artistul pretinde că le face. Doar că, în chiar timpul reprezentației, se întoarce Nicola și îi revendică locul. Sub ochii publicului, cei doi – exact ca două personaje de *Commedia dell’Arte*, servitorul cretin și servitorul neghiob, dar plin de sine – îi încurcă numărul lui Sik-Sik, transformându-se sub ochii spectatorilor din ajutoare în antagoniști (Barsotti 1998, 53). Dacă o vreme acest lucru este teșea impresia că este stăpân pe situație și toate merg exact conform planului (“Sik-Sik, apare, a adar, până la sfârșit, ca un *erou n p stuit dar neîmblânzit*”: *ibidem* 55), la ultimul truc se dă de gol și clachează. Giorgetta este închisă într-un cufer încuiat cu lacăt, ar trebui să iasă printr-o altă deschizătură, nevăzută de public, folosind un lacăt trucat, pe care însă Rafele, atent la discuția cu Nicola, îl pierde. Timpul trece, Sik-Sik este din ce în ce mai îngrijorat pentru soarta soției și a copilului, încearcă totuși să dregă lucrurile. Disperat, cu lacrimile îroind pe obraji, este nevoit să spargă lacătul și să îi salveze familia, în detrimentul numărului.

Prin crearea lui Sik-Sik Eduardo reușește să atingă unul dintre punctele cele mai înalte ale dramaturgiei sale: rămânând în zona teatrului popular napoletan și-a găsit personajul-tip pe care îl căuta și pe care îl va perpetua, într-o formă sau alta, în toți ceilalți protagoniști ai teatrului său. Toți protagoniștii masculini ai lui Eduardo sunt niște bieți trădași de viață, oameni cu idealuri prea mari și prea curate pentru lumea prea strâmtă să le poată satisface apetitul pentru viață; sunt oameni nevoiți să trăiască în lumea celorlalți, care nu au cum să îi înleagă, ba, mai mult, încearcă mereu să îi elimine din preajma lor, ca elemente inutile, alogene. Așa se nasc Luca Cupiello (*Natale in casa Cupiello*, 1931-1943), Gennaro Jovine (*Napoli milionaria!*, 1945), Alberto Stigliano (*Mia famiglia*, 1955), ca să îi amintim fie și numai pe cei mai cunoscuți. *Sik-Sik, l’artefice magico* este textul care, de altfel, definește și structura schemelor de personaje din piesele pe care le va scrie Eduardo de acum înainte, bazându-se tocmai de calitățile actricești și datele naturale ale fraților lui: dacă Titina va avea întodeauna rolul principal feminin, niciodată cu adevărat important până la *Filumena Marturano* (1946), Peppino deja se instalează în rolul de comic mediteranean, diferit de comicul trist, melancolic al fratelui său. Așa îi va găsi anul 1930, când, pentru o vreme vor întemeia “Teatrul Umoristic Eduardo de Filippo, cu Titina și Peppino”.

Cam toate edițiile de teatru ale lui Eduardo De Filippo încep cu acest text. Dar el nu fusese primul, ci doar primul de succes. Eduardo nu a vrut niciodată să scrie un volum de memorii, în schimb a fost deosebit de atent la maniera în care a fost editat opera sa teatrală.

Încă din 1956, Eduardo își publică piesele într-o anumită ordine, cumpănit stabilit chiar de el. Până la ediția din 1979, publicată, ca toate celelalte, la editura Einaudi, el a intervenit asupra unora dintre texte (fie pentru că pentru că pierduse originalul, de exemplu de la *Natale in casa Cupiello*, și, în ediția princeps, publicase un text pus cap la cap din

amintirile sale și ale surorii Titinei, fie pentru că el considera că un text, pentru a putea fi publicat, trebuie să treacă testul reprezentării/reprezentării și să se cristalizeze mai curând un caiet de scenă, cât mai aproape de forma definitivă. Dar niciodată nu a abdicat de la ideea sa inițială de a-și organiza opera în două volume, pe criterii cronologice, *Cantata dei giorni pari* și *Cantata dei giorni dispari*, Cantata zilelor cu soare, respectiv fără soare. Titlul face referire la o expresie napoletană, conform căreia *i giorni pari*, zilele cu soare, sunt cele în care lucrurile merg normal, ca de obicei; *i giorni dispari*, zilele fără soare, sunt cele în care totul merge pe dos. Căsătoria cantatei defilippiene este un eveniment istoric fundamental pentru mersul și definirea secolului al XX-lea: încheierea celui de-al doilea război mondial. Aadar, *Cantata dei giorni pari* cuprinde textele scrise între 1920 și 1945 (adică de la *Farmacia di turno*, Farmacie de serviciu, la *Io, l'erede*, Eu, moțtenitorul), în timp ce *Cantata dei giorni dispari* acoperă perioada 1945-1973 (adică de la *Napoli milionaria!* la *Gli esami non finiscono mai*, Examenele nu se termină niciodată).

Judecând după definiția termenului împrumutat din muzică, Eduardo s-a gândit cu siguranță la caracterul "solemn sau liric, pentru soli și orchestră, cu sau fără cor" al cantatelor. Astfel, piesele sale, texte care pot cu ușurință să treacă drept comedii, sunt mai curând solemne, grave. Deși par să aibă câte un protagonist, sunt, de fapt, compoziții corale, iar sensul global nu poate fi perceput fără ascultarea și a orchestrei și a corului. Personajele lui Eduardo nu ar putea exista independent, nu s-ar susține și explica dacă nu ar fi plasate într-un context foarte bine definit, care le face să fie fundamentale, ci structuri portante. E vorba cu precizie de populația săracă a cartierelor mizere ale orașului Napoli, oameni care se zbat să trăiască de la o zi la alta, care intră – forțat – tocmai de starea lor de extremă sărăcie, de lipsa de educație, de un puternic filon de conservatorism comportamental și de gândire – în cele mai neașteptate situații și iau cele mai nepotrivite, nu de puține ori, suprarrealiste decizii. Protagonistii eduardieni cântă partituri individuale, de cele mai multe ori discordante cu ale celorlalți. Ceilalți cântă în cor, poate pe mai multe voci, dar aceiași note: formează un grup compact, imposibil de neglijat.

Desigur, din cele de mai sus, fie și la o lectură rapidă, se poate observa neconcordanța dintre titlurile celor două volume de teatru eduardian și materia dramatică pe care ele o acoperă. Pentru Eduardo zilele bune – de sărăcie, de tristețe în timpul regimului fascist – au fost cele în care omul încercă să se mai orienteze după o busolă morală, vremuri în care tradiția încercă să ordoneze realitatea și să ofere variante de interpretare a vieții cotidiene. Zilele nefaste însă sunt cele care au urmat războiului, sunt zilele decepțiilor de toate felurile, personale, sociale, politice, sunt zilele în care, deși aflat la adăpostul libertății, omul nu mai poate să se regăsească în noua lume: inventarul de metode de adaptare moțtenit și adoptat până atunci a devenit inutil în contextul imensei dezordini care l-a acaparat pe om.

Împreună cu textele mai reprezintă ceva, care însă nu are nimic a face cu crearea textelor. După entuziasmul primelor momente ale companiei De Filippo, au început să apară și cele urâte, de la turnee cu succes schimbător de la un oraș la altul, cu încasări extrem de reduse, la acutizarea conflictelor dintre cei doi biei De Filippo. Divergențele erau, în principal, de natură artistică, dar firea dură a lui Eduardo, caracterul său inflexibil, despotismul pe care și el și Vincenzo îl moțteniseră de la Scarpetta erau greu de suportat. Mai ales de Peppino, care, pe de o parte, credea că fratele lui mai mare a uitat de proiectele comune de înnoire a teatrului napoletan, pe de o altă, se vedea limitat întotdeauna la rolurile secundare, pentru că cele principale erau scrise de Eduardo pentru sine. Astfel că la 20 decembrie 1944 cei doi se află pentru ultima oară pe scenă împreună și este și una dintre

ultimele două când îi vorbesc. Teatro Umoristico I De Filippo murea, se născu Teatru di Eduardo. Titina va rămâne tot restul vieții sale alături de Eduardo. Poate și ca o formă de recunoștință pentru alegerea ei, nu numai pentru a-i îndeplini o mai veche dorință, Eduardo va compune pentru ea *Filumena Marturano*, rolul care avea să o consacre definitiv în lumea teatrului italian până la identificare cu figura fostei prostituate care luptă o viață întreagă pentru a-și compune o familie din cei trei copii, rod al vechii ei meserii, și Domenico Soriano, cel care i-a sacrificat nemeritat viața. Până atunci, parcă purtând întreaga povară pe care și-o puseseră pe umeri pentru a-i nedându-i legitimitatea unei familii, scrisese doar despre familie în disoluție și care, aflate pe marginea unei prăpăstii, nu știu cum să o evite. Acum însă se lasă în voia unei speranțe greu de bănuț în el și vorbește despre o familie care se compune din nimic.

În teatrul lui Eduardo De Filippo se pot observa și delimita perioadele de evoluție a întregii sale inovatoare, un parcurs mai ușor identificabil în *Cantata dei giorni pari*. El se naște nu numai ca actor de teatru dialectal napoletan, ci și ca dramaturg al aceleiași arii artistico-geografice. Prin tatăl său Scarpetta, prin maestrul acestuia Antonio Petito, acesta prin tatăl său și a mai departe, Eduardo este conectat direct la experiența interpretativă a Commediei dell'Arte. Pentru el nimic nu este mai ușor decât să imagineze o farsă pulcinellesc (chiar și în texte în care ea poate că nu și avea locul, cum este *Filosoficamente*, 1928) sau să propună o pereche de *zanni*, mereu famelici și cert reșiți (în *Ditegli sempre di sì*, Nu-l contrazice și niciodată, 1927, în *Sik-Sik, l'artefice magico*, în *Quei figuri di trent'anni fa*, Indiviziile de acum treizeci de ani, 1929 .a.m.d.). Alături de comicul de limbaj (dar nu de dublu sens, ci de limbaj inventat) era maniera cea mai la îndemână pentru a provoca râsul. Or, acesta era tocmai vehiculul destinat transportării inovațiilor sale: pastila amară a subiectelor "grele" aluneca pe gât în timpul unui hohot. Iar la urmă toarea piesă revenea de două ori mai mare și mai amară.

S-a vorbit foarte mult, parcă cu intenția de a legitima prin contaminare dramaturgia defilippiană, despre contactul artistic direct dintre De Filippo și Pirandello. Din păcate, acesta a fost vremelnic, de doar trei ani, pentru că maestrul s-a stins în 1936. Nu au apucat, desigur, cu imensa pierdere de rău a lui Eduardo, decât să pună în scenă *Il berretto a sonagli* (cu el în rolul lui Ciampa), *Liolà* și să adapteze pentru scenă *L'abito nuovo*. Dacă este să se vorbească de pirandellism în opera lui De Filippo, aceasta este la mână a doua. Eduardo urmărește întreaga panoramă teatrală națională contemporană și prelua acele particularități pe care le regăsea în întregii sale. Așa a făcut, de exemplu, și cu teatrul "grottesc" al lui Chiarelli din *Il volto e la maschera*, chipul și masca, pe care l-a preluat în *Uomo e galantuomo* (Om și galantom). În plus, aceste preluări sunt transparente la Eduardo doar cât timp erau active în epocă, apoi le neglijează, ca, la final, în *Cantata dei giorni dispari*, ele să dispară.

Dacă unele caracteristici ale celor două volume se propun drept trăsături generale ale textelor defilippiene (personajul visător și neadaptat, de exemplu) fiecare dintre cele două *Cantate* și are propriile trăsături tematice, dar și formale. Dacă întotdeauna toposul eduardian rămân Napoli sau întinderile Campaniei, în prima jumătate a creației lui Eduardo, fundalul pe care se desfășoară acțiunea pieselor sale este în general lumea săracă a cartierelor mizerabile din Napoli, acolo unde locuiesc mica burghezie, proletariatul urban, aflat într-o continuă luptă cu traiul de la o zi la alta, cu plata chiriei; familiile nu neapărat numeroase, dar atât de sărace încât sunt nevoite să-și subînchirieze câte o încăpere din apartamente sau trebuie să inventeze modalități, de cele mai multe ori oneroase, de a-și rotunji veniturile firave. Dar, în același timp, o lume în care oamenii sunt uniți tocmai de

aceast mizerie colectiv , se ajut , sunt mereu prezen i în via a celorlal i, f r ca ace tia s se simt în vreun fel invada i. Cum protagoni ii sunt incapabili s se adapteze la realitate i s o fixeze în scheme definitive, prin ac iuni decise i constructive, destinul deja marcat al acestor familii ar fi într-o total deriv dac nu ar beneficia de liantul colectivitatii. Aceasta este, la rândul ei, constituit i inut laolalt de fundalul cultural napoletan extrem de colorat, plin de supersitii (*Non ti pago*, Nu te pl tesc, 1940, *Questi fantasmi*, Fantomele astea, 1946, *Napoli milionaria!*).

Dep ind simpla comedie tradi ional , f cut doar din gaguri gratuite, din jocuri de cuvinte, textele lui Eduardo pot tin i mai departe, s abordeze nu defectele fizice ale unui sau ale altuia sau personajele-machet ale teatrului anterior lui. Astfel c piesele sale plaseaz personajele mai sus i într-un anumit context socio-politic. *Cantata dei giorni pari* cuprinde exact perioada de guvernare fascist a Italiei i, în filigran sau mai evident, acest lucru se vede: de la critica abia întrez rit la adresa burghezului mul umit cu via a sa îndestulat , lipsit de dorin a de a întreprinde ceva din *Chi è cchiù felice 'e me?* (Cine este mai fericit decât mine, 1929) pân la dificila perioad a celui de al doilea r zboi mondial, de dinainte de debarcarea alia ilor (1943), cu bursa neagr , cu raidurile aeriene, dar i de dup acest moment, cu instalarea trupelor americane în ora , cu furturile pe care g tile de mici delincven i le fac în detrimentul alia ilor, cu pove tile de iubire pasager i lucrativ dintre ace tia i femeile din Napoli.

În schimb, piesele cuprinse în *Cantata dei giorni dispari*, care, aparent ar fi trebuit s vorbeasc de acea "trecere a nop ii" (enun at la finalul piesei *Napoli milionaria!*, cu referire la lunga noapte a Istoriei ce se ab tuse asupra Italiei), chiar de la primele texte tr deaz o cu totul alt realitate a lucrurilor. Nu este realitatea ... neorealismului, dominant în arta vremii i îmbr i at de atâ ia arti ti, realitatea care vorbe te de distrugere i de refacere, de eliberarea de o tensiune durat , pentru italieni, mai bine de dou decenii, de speran a c o nou clas social , dar i o nou genera ie, necorupte de tarele trecutului se vor propune ca elemente de sanatate a societ ii. Realitatea lui Eduardo De Filippo este cea a dezam girii ce a urmat iute speran elor nutrite de to i în 1945, a idealurilor îngropate repede i adânc sub un strat gros de indiferen sau, i mai r u, de neb nuit mizerie uman . Eduardo a fost dintotdeauna un foarte fin observator a vie ii socio-politice italiene. Fin i îndurerat. Deja din *Cantata dei giorni pari* anumite personaje erau construite i luate în derâdere prin prisma lipsei lor de implicare, a anihil rii voin ei. Dar aveau un motiv: momentul istoric era de a a natur înc putea induce i o form de apatie, în vederea conserv rii pe mai târziu a energiilor. Îns în *Cantata dei giorni dispari* acel moment a trecut. Plebea napoletan cedeaz în pagina lui Eduardo locul burgheziei de mijloc a profesioni tilor, capabili s se sincronizeze cu restul societ ii la ritmul dezvolt rii materiale, dar con tien i c sunt incapabili s se reg seasc pe ei în noua lor via . i în prima parte a crea iei defilippiene personajele se aga de lucruri minore, dar acestea sunt doar ipostaze ale unei profunzimi de sentiment, sunt ipostaze ale cultului pentru tradi ia cea bun , pentru familie, pentru moralitate. În cea de a doua parte îns lucrurile mici sunt cele care, de fapt, construiesc existen ele: nimeni nu e dispus s mai asculte, dar mite s - i însu easc lec ii despre moralitate sau familie.

Eduardo declar c , dup semnalul tras cu *Napoli milionaria!* în replica final , a l sat o vreme mai marilor politiciii italiene s în eleag sensurile incryptate i s redreseze lucrurile. Pentru c acest lucru nu s-a întâmplat, a scris *Filumena Marturano*, în care cei trei fii nelegitimi ai unei foste prostituate de treab sunt un muncitor, un mic comerciant i un tân r intelectual, adic cele trei clase sociale pe care el propunea s se întemeieze

reconstruc ia Italiei contemporane. Nici acest mesaj nu i-a atins inta, ba lucrurile au început chiar s se deprecieze i mai mult. Atunci De Filippo începe s se gândeasc inclusiv la o surs inedit de redresare naional , acolo unde nu s-ar fi gândit nimeni s-o caute: dincolo de limitele legii. A a se na te subiectul din *Il sindaco del Rione Sanità* (Primarul din cartierul Sanità, 1960), care graviteaz în jurul figurii onorabile a unui ef de familie camorrist , a deciziilor sale mult mai în elepte decât ale politicianilor de la Roma, dar, mai ales, a op iunii sacrificiului de sine pentru binele colectiv.

Angajamentul s u în via a politic i-a fost recunoscut într-un fel care probabil pe el nu l-a încântat prea tare: în 1981 a fost numit senator pe via . Având un relativ acces la putere, deci la schimbare, b t lia pe care a dus-o în pu ini ani ce îi mai r mâneau a fost tot în favoarea delincven ei, de data aceasta a minorilor închi i în colile de corec ie. A pledat pentru recuperarea i reintegrarea lor social înainte ca ei s ajung s fie cu totul înghi i i de lumea criminalit ii organizate, ipostaziindu-se, de fapt, ca singura lor ans la o alt via decât cea la care îi condamna na terea în mediul lor social.

Desigur, această activitate i-a adus i recunoa terea internaional , mai ales în rile blocului comunist. În 1962 a f cut un turneu în jum tate de Europ , inclusiv în Uniunea Sovietic , Polonia i Ungaria i astfel a putut vedea care era impactul dramaturgiei sale, mai ales în uniunea Sovietic , unde era al doilea - dup Shakespeare - în seria frecven ei mont rilor de piese cu autori str ini i unde se spune c , la un moment dat, era jucat simultan în patruzeci i apte de teatre. Teatrul lui Eduardo De Filippo, n scut în sânul tradi iei locale napoletane, scris într-o limb ce uneori cu greu putea s fie în eleas chiar i de italienii din alte zone, bazat pe pove ti ambientate într-un ora pe care e foarte probabil c spectatorii nu îl v zuser niciodat , spus de ni te personaje care ac ionau într-un context cultural extraordinar de specific – Napoli – a ajuns s fie tradus în toate limbile relevante. Opera sa face acum obiectul unor studii de traductologie, pentru c este de neconceput ca un autor semi-dialectal s fie transpus într-o alt limb (fie ea chiar i italiana!) f r s se piard specificitatea. Lucr rile lui De Filippo nu fac excep ie: mare parte din savoarea textului se pierde, uneori i caracterizarea personajelor, realizat prin limbaj, unele dintre textele sale cele mai reu ite sub acest aspect au r mas într-un con de umbr . Dar, eliminând toat culoarea local a scrierilor teatrale ale sale, r mâne intact înc rc tura tematic universal , comprensibil sub orice latitudine, într-o form de înfr ire a durerii umane.

Referin e bibliografice

- Barsotti, Anna. 1995. *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*. Roma: Bulzoni editore.
- Barsotti, Anna. 1998⁶. (a c. di) Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni pari*. Torino: Einaudi.
- Carlioni, Augusto . 1984. *Tima De Filippo: vita di una donna di teatro*. Roma: Rusconi.
- De Filippo, Eduardo. 1995⁵. *Cantata dei giorni dispari* (a c. di Anna Barsotti), voll. I-II.
- De Filippo, Eduardo. 1995⁷. *Canatta dei giorni dispari* (a c. di Anna Barsotti), vol. III.
- De Filippo, Eduardo. 1998⁶. *Cantata dei giorni pari*. Torino: Einaudi.
- De Filippo, Isabella. 1985. *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*. Milano: Bompiani.
- De Filippo, Peppino. 1976. *Una famiglia difficile*. Napoli: Marotta.
- Giammuso, Maurizio. 2004. *Vita di Eduardo*. Roma: Elleu multimedia.