

Eduardo De Filippo e Raffaele Viviani: un confronto

Benavides Palumbo, Emiliano Tomas

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:091253>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-16**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za talijanistiku

Diplomski sveučilišni studij prevoditeljskog studija talijanistike (dvopredmetni)

Emiliano Tomás Benavides Palumbo

Eduardo De Filippo e Raffaele Viviani: un confronto

Diplomski rad



Zadar, 2020.

Sveučilište u Zadru

Odjel za talijanistiku

Diplomski sveučilišni studij prevoditeljskog studija talijanistike (dvopredmetni)

Eduardo De Filippo e Raffaele Viviani: un confronto

Diplomski rad

Student/ica:

Emiliano T. Benavides Palumbo

Mentor/ica:

Doc. dr. sc. Ana Bukvić

Zadar, 2020.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, Emiliano Benavides, ovime izjavljujem da je moj diplomski rad pod naslovom Eduardo De Filippo e Raffaele Viviani: un confronto rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 9. rujna 2020.

INDICE:

1. Introduzione.....	1
2. Metodologia.....	2
3. Il teatro napoletano.....	3
3.1. Napoli città teatrale.....	3
3.2. Breve storia del teatro napoletano.....	6
3.3. Eduardo Scarpetta.....	11
3.4. Salvatore Di Giacomo.....	15
4. Eduardo De Filippo.....	16
4.1. Chi fu Eduardo?.....	16
4.2. Eduardo e la famiglia.....	19
4.3. Eduardo e Napoli.....	21
4.4. Infanzia e inizi sul palcoscenico.....	22
4.5. I fratelli De Filippo.....	26
4.6. I giorni dispari.....	27
4.7. Il cinema e i giri all'estero.....	30
4.8. Eduardo e la sua versatilità artistica.....	32
5. Raffaele Viviani.....	33
5.1. Chi era Raffaele Viviani?.....	33
5.2. Inizi teatrali.....	34
5.3. Il popolo come genere artistico.....	36
5.4. Personaggi e ambientazione.....	39
6. <i>Filumena Marturano</i> e <i>L'ultimo scugnizzo</i>	42
6.1. Informazione di base <i>Filumena Marturano</i>	42
6.2. Informazione di base <i>L'ultimo scugnizzo</i>	46
6.3. L'importanza della tematica delle commedie.....	46
6.4. Analisi linguistica.....	50
7. Conclusione.....	59
8. Bibliografia.....	61

1. Introduzione

Fra le tantissime città dell'Italia che si distinguono offrendo una quantità di monumenti storici, opere d'arte irrimpiazzabili e di bellezza naturale si trova la controversa città di Napoli. Disprezzata da molti che in essa vedono solo i suoi problemi e le sue mancanze, ma amata da più gente che vede in lei la forza del suo popolo per superare la sua storia tormentata, la bellezza dei suoi vicoli, le diverse espressioni d'arte che si trovano nascoste dietro ogni angolo, la sua musica e la sua poesia.

Napoli è conosciuta nel mondo per molte cose, per la pizza, per il sole, il *mandulino*, la tarantella, i suoi vicoli, il suo porto, il suo lungo mare, il Castel dell'Ovo e infine, ma non per questo meno importante, il teatro. C'è chi dice che la città in sé finge da palcoscenico e che i suoi abitanti vivono la loro vita quotidiana come se stessero recitando. L'ulteriore sviluppo del suo teatro portò anche il cinema napoletano sulla scena mondiale, con attori e registi come Totò, Sophia Loren, Vittorio De Sica, i fratelli De Filippo e poi più recentemente Massimo Troisi e Luciano De Crescenzo, insieme ad altri. Ognuno di loro cominciò nei palcoscenici dei teatri partenopei. A Napoli furono ambientati anche numerosi film da registi che non erano napoletani, come per esempio uno dei primi film intitolato girati nella storia dai fratelli Lumière intitolato *Naples*, o anche il classico del Neorealismo italiano *Paisà* di Roberto Rossellini. Tutto questo, però, ebbe inizio con il teatro napoletano.

Gli inizi della tradizione del teatro a Napoli risalgono a molto tempo fa. Per fare un lavoro più concreto, sarà piuttosto la parte legata al teatro napoletano del Novecento che verrà analizzata, concentrandosi su due delle sue figure più importanti, Eduardo De Filippo e Raffaele Viviani. C'è una complementarità fra questi due attori che darà un'immagine più completa del tema. Eduardo raccontò più spesso, ma non solamente, la vita della borghesia napoletana e i suoi problemi familiari, mentre Viviani si concentrò di più sugli strati plebei della popolazione e la loro lotta con la società dalla quale vengono trattati da cittadini di seconda classe. Poi per fare una ricerca ancora più precisa verranno analizzate due opere teatrali, di Eduardo *Filumena Marturano* e di Viviani *L'ultimo scugnizzo*.

La ragione per cui sono state scelte queste due commedie a essere esaminate si trova nella loro rappresentazione generale dell'opera di entrambi i drammaturghi, nonché alcuni aspetti a livello sociale che si sovrappongono in entrambi i lavori. La lingua verrà anche esaminata, giacché l'uso del napoletano e l'uso dell'italiano hanno sempre svolto un ruolo importante nel teatro napoletano, in quanto danno a sapere certi dettagli sulla condizione sociale del personaggio o almeno delle sue origini. Prima di questo, però, ci sarà un breve riassunto della storia del teatro a Napoli per impostare uno sfondo per l'analisi. Per fare le cose più chiare, all'analisi precederà anche una biografia di ciascun autore.

2. Metodologia

La metodologia consiste in ricerca delle informazioni da diverse fonti sul teatro napoletano, su Eduardo De Filippo e su Raffaele Viviani. Questo include le biografie di entrambi gli autori, nonché una breve descrizione della loro opera. Poi segue un'analisi di due commedie, di *Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo e *L'ultimo scugnizzo* di Raffaele Viviani. Gli aspetti sociali del contesto e dei personaggi verranno studiati e analizzati, insieme a un'analisi linguistica. Questo includerà una parte teorica e una pratica. In questo modo il lavoro andrà dal generale verso lo specifico. Durante il lavoro si è ricorso a diverse fonti per assicurare la conclusione più obiettiva possibile.

Questo tipo di ricerca può essere considerata una ricerca qualitativa, differenziandosi dalla ricerca quantitativa, in quanto in questa si tratta di una logica di ricerca basata sullo sviluppo di ipotesi, cerca di comprendere il tema, rileva dati da fonti aperte, il processo di ricerca è aperto e ha una procedura flessibile¹. La ricerca quantitativa, invece, ha una logica di ricerca che cerca di verificare l'ipotesi, rileva dati di modo standardizzato, il processo di ricerca è chiuso e la procedura viene prestabilita². Il limite fra questi due tipi di ricerca non è sempre evidente, dato che non sono processi contrari e possono sovrapporsi in alcuni aspetti.

Questo metodo della ricerca qualitativa sembra la più adatta poiché in questo lavoro si cerca di ottenere una conoscenza più profonda del tema trattato e non scoprire i risultati di una situazione di controllo. Benché l'analisi standardizzata dei contenuti, presente nella ricerca

¹ Cornelia Enders, *Was und wie wird analysiert und warum*, www.bachelorprint.de/quantitative-forschung, 2020.

² Ibid.

quantitativa, sia la sovrapposizione più notevole, vale a dire che l'informazione raccolta non può essere influenzata dal ricercatore.

Prima viene fatta la ricerca sulla storia del teatro napoletano in generale, le sue origini, movimenti e persone importanti, e poi, in maniera più approfondita, la storia del periodo precedente a Raffaele Viviani e Eduardo De Filippo. Per questo scopo erano consultate diverse fonti che parlano del teatro italiano e anche del teatro napoletano. Poi si espone la storia dei due autori, cominciando da Eduardo De Filippo, per dare un contesto al lettore prima di parlare della sua opera. Lo stesso fu fatto per Raffaele Viviani, usando, come per Eduardo, fonti più generali che parlano del teatro italiano o napoletano e poi fonti più specifiche che trattano l'artista individualmente. Con questo finisce la parte teorica del lavoro, alla quale segue la parte pratica, cioè l'analisi e il paragone delle due commedie; *Filumena Marturano* e *L'ultimo scugnizzo*. In questa parte vengono paragonati diversi aspetti delle opere, usando citazioni direttamente prese dalle opere stesse, ma anche dalle fonti in cui si trattano l'autore e la sua opera.

3. Il teatro napoletano

3.1. Napoli città teatrale

Non è per niente casuale che tanti grandi artisti del teatro e del cinema siano stati di Napoli. La città ha una storia teatrale ricca e lunga, perciò “una diffusissima convenzione rappresentativa accredita Napoli della fama di città-teatro”.³ Questo però non si limita all'attività svolta all'interno del teatro, ma include anche la gente, il popolo di Napoli. Il teatro in sé viene incarnato dal popolo: “è almeno a far data dal XVIII secolo che l'idea della teatralità *en plain air*, della recita quotidiana, della messa in scena delle identità, degli status e dei ruoli, cifra in profondità il profilo del *socius partenopeo*”.⁴ Oggigiorno, attraverso tanti secoli, viene ancora considerata così.

Ma com'è nato questo legame così forte fra Napoli e il teatro? La risposta ha le sue radici nella struttura sociale della città partenopea e la sua necessità di trovare una maniera di svegliare un senso di solidarietà e appartenenza nel suo popolo così diversificato. Napoli è “una città spezzata, sovrapposta, frammentata”⁵ e lo continua ad essere fino ad oggi. Questa dichiarazione fa

³ Marzia Mauriello, *Dramma di genere. Femminile e maschile nel teatro di Raffaele Viviani*, Padova, Webster srl, 2016, p. 7.

⁴ Ibid.

⁵ Ivi, p. 19.

riferimento agli aspetti sociali e le condizioni di vita così contrastanti che si trovano a Napoli, come per esempio le ville degli strati più benestanti al Vomero e i *bassi* delle famiglie più svantaggiate economicamente. Ed è, quindi, in questa situazione disuguale dove “il teatro svolge un’importante funzione sociale poiché favorisce la realizzazione di un *sensu di Noi*”⁶, che unisce tutti gli abitanti della città e “questo stesso processo di costruzione di un’identità collettiva comporta in qualche misura una sorta di ‘messa a parte’, ossia di ‘sottrazione’ delle individualità”.⁷ Come risultato c’è un popolo che si sente identificato, solidario e sostenuto. Questo serve anche per combattere i sensi di inferiorità o sentimenti di non essere degni di certe cose, e in questo modo aiutato alla gente ad affrontare i problemi della città in un modo più efficace. Queste produzioni che tagliavano la società napoletana trasversalmente, come è l’esempio della canzone e del teatro, “di Totò come di Eduardo, unanimemente riconosciuti come rappresentati che hanno superato ogni barriera e ogni steccato sociale, almeno fino a tutto il Novecento, finché hanno avuto questa funzione”.⁸ In questa maniera hanno anche tracciato la via per futuri artisti napoletani.

Com’è stato già menzionato, questa funzione non viene espressa esclusivamente sul palcoscenico dei teatri napoletani, ma anche nella vita quotidiana, ossia nel comportamento della gente comune nella loro quotidianità: “Ma c’era anche un altro livello di partecipazione che accomunava indistintamente tutti, come un’unica immagine di Napoli che supera le parcellizzazioni per essere riconosciuta quale produzione culturale che fa da cemento a tutto il sistema”.⁹ I rapporti quotidiani fra i vicini, all’interno della famiglia, fra venditore e compratore, hanno spesso qualcosa di teatrale. Ciò è dovuto al fatto che Napoli è “innanzitutto una città fortemente ritualizzata, nei rapporti e nelle espressioni dei comportamenti,” come se il popolo avesse un repertorio, ed è “inoltre una città retta da convenzioni e regole prestabilite che si esprimono in modi di fare e di essere che strutturano instancabilmente la ‘spontaneità’ lavorando a favore della rappresentazione”.¹⁰ Sussiste quindi una specie di equilibrio quasi caotico fra le convenzioni e le regole prestabilite e la spontaneità che dà luogo a una teatralità spontanea nel popolo napoletano.

⁶ Ivi, p. 32.

⁷ Ibid.

⁸ Stefano De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Roma, Donzelli Editori, 2012, p. 43.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ivi, p. 43-44.

Questo comportamento non si limita al modo in cui interagisce la gente, né ai rapporti sociali o gerarchici fra gli individui. La lingua e il modo di parlare, come nelle opere rappresentate sul palcoscenico di un teatro, svolgono ugualmente un ruolo importante:

La civiltà napoletana ha costruito uno strumento di comunicazione, un vero e proprio linguaggio sociale tramite cui esprimersi, che viene chiamato comportamento sociale recitato, ed è stato elaborato soprattutto come affermazione di un'indipendenza e difesa di una identità.¹¹

Pertanto non è solo il fatto di 'recitare' per strada e di vivere il teatro attraverso la funzione sociale che realizza quel senso di comune appartenenza, ma anche il linguaggio in comune tramite il quale la gente si esprime, un linguaggio strettamente legato al napoletano, anche quando si parla in italiano.

Tuttavia, la diversità presente a Napoli e nella sua storia non è soltanto economica o sociale. I diversi popoli che hanno conquistato la città portando la loro cultura, lingua, letteratura e storia a un posto già così ricco di tutto ciò creò alla fine un ambiente di ancora più pluralità culturale che allo stesso tempo doveva trovare qualche modo di coesistere. Anche per questa ragione è Napoli che viene analizzata, per il fatto che:

[...] la storia e la particolarità di questa città meridionale, dove si intersecano culture diversissime che uniscono il mondo arabo a quello occidentale, e dove la tradizione teatrale è antichissima, ha comportato uno studio approfondito della cultura di questa città.¹²

L'identità dei napoletani si rispecchia di conseguenza anche negli artisti della città e nella loro opera. Per molti di loro il semplice fatto di essere nati a Napoli fu di fondamentale importanza nel processo stesso e dopo anche una fonte costante di ispirazione. Il teatro napoletano non è una eccezione, poiché i drammaturghi napoletani proclamavano con vigore le loro origini come fonte prima delle loro opere, quindi dovendo alla città la motivazione e origine di quello che è stato creato da loro.¹³ Ma l'identità non è l'unica fonte di ispirazione né l'unica funzione. Il rapporto con l'ambiente e le condizioni in cui si trovano gli abitanti della città determinano spesso il contenuto delle opere sorte da questa affinità fra l'autore e la sua città. Perciò, il teatro napoletano ha sempre avuto un tentativo sano per sviluppare un'analisi locale, sociale e culturale del suo ambiente, e attraverso questo, riuscì a sopravvivere e prosperare producendo opere teatrali capaci

¹¹ Ivi, p. 53.

¹² Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, New York, Legenda Modern Humanities Research Association, 2017, p. 4.

¹³ Cfr. Mariano D'Amora, *A History of Neapolitan Drama in the Twentieth Century*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 1.

di descrivere criticamente la realtà moderna e contemporanea.¹⁴ La descrizione critica e l'analisi dell'ambiente locale, sociale e culturale della città gli ha dato la ragione per esistere e gli ha portato il successo, e possibilmente più importante, il teatro ha aperto gli occhi agli abitanti, non solo della comune appartenenza e dell'identità partenopea, ma anche degli aspetti sociali e culturali della loro città, siano quelli positivi che bisogna curare, siano quelli negativi che bisogna migliorare.

3.2. Breve storia del teatro napoletano

Per fare la cosa più breve, si terrà conto della storia del teatro napoletano cominciando dall'epoca prima degli due artisti che verranno analizzati. Questo vuol dire che si comincerà con il teatro a Napoli nell'800, ma ci saranno chiaramente anche riferimenti a eventi precedenti che hanno contribuito alla creazione della situazione di quell'epoca. In questo periodo a Napoli la situazione teatrale è condizionata dalla divisione attuata da un decreto murattiano emesso nel 1811, cioè un decreto di un gruppo politico antiborbonica nell'epoca risorgimentale, che stabilisce la divisione dei teatri in due classi: quelli riservati alle rappresentazioni 'perfette', che potevano essere con o senza musica, date da compagnie accreditate e riconosciute, e quelli destinati alle 'azioni popolari' messe in scena da compagnie di principianti.¹⁵ Sorge così una differenziazione socioeconomica fra le così dette classi 'elevate' e classi 'basse' tipica per quel periodo anche negli altri ambienti artistici e sociali.

Il teatro napoletano si svolgeva quindi in due direzioni che si svilupparono parallelamente, ma non per questo del tutto indipendentemente l'uno dell'altro, giacché alcuni aspetti della storia, cultura e lingua partenopee coprono la società nella sua totalità. Queste due direzioni erano i fulcri principali dell'attività teatrale napoletana, e ambedue si collocavano nello specifico ambito delle espressioni artistiche locali, vale a dire che il legame con la società locale era uno degli attributi più considerevoli che avevano in comune le direzioni che si dividevano in due come segue: "la ricca e varia programmazione del San Carlino nel periodo in cui Antonio Petito dominava la scena del piccolo teatro, e la produzione buffa dei musicisti dei collegi di musica".¹⁶ Il pubblico era diverso, il contenuto, i mezzi, i palazzi, gli attori, tutto si poteva considerare diverso, ma nonostante ciò, oltre il colore locale di entrambe le attività, c'era ancora un altro punto di incontro

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Cfr. Annamaria Sapienza, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Lettere italiane di AGE, 1998, p. 19.

¹⁶ Ivi, p. 7.

apprezzabile. Questo punto è legato al genere di opere che venivano organizzate nei due stabilimenti, più precisamente, una delle fonti di ispirazione, poiché la “commedia dialettale di stampo popolare da un lato, e l’opera giocosa di produzione colta dall’altro, si incontravano proprio sul terreno della parodia dell’opera lirica”.¹⁷

Per questo è importante conoscere il ruolo dell’opera lirica nell’Italia di quel periodo. Il genere dell’opera lirica, anche conosciuto con il nome melodramma, veniva “celebrato ed esportato nel XIX secolo come vessillo dell’intera nazione,” un fatto che causò poi “il comune atteggiamento ironico e dissacratorio nei confronti del melodramma”.¹⁸ Questa evoluzione, o piuttosto deviazione, dell’opera così popolare diede posto ai movimenti artistici napoletani successivi. La popolarità dell’opera lirica può essere vista come una premessa necessaria per gli sviluppi che seguirono. Questo si deve al fatto che “la posizione assunta in proposito dai drammaturghi e dai musicisti dell’area borbonica non sarebbe stata così significativa se il teatro d’opera italiano non avesse avuto il successo e la diffusione capillare che lo accompagnò per tutto l’Ottocento”.¹⁹

In questo avvenimento ci sono alcuni aspetti politici che svolgono dei ruoli importanti. Questi aspetti politici sono legati agli eventi e movimenti di natura nazionalistica che stavano accadendo in tutta l’Europa dell’800. Nel contesto specificamente italiano si tratta delle lotte per l’indipendenza che “risvegliano il bisogno di unità culturale, per cui il melodramma diventa l’espressione artistica che si fa interprete della ‘Patria’ in via di costruzione e che, quindi, ingloba in sé anche il popolo”.²⁰ L’unificazione culturale degli italiani sotto questa espressione artistica precede l’unificazione politica ed aiuta a diffondere questa ideologia di una nazione italiana. Poi la vicinanza al popolo apportò alla popolarità del genere teatrale e determinò anche certe caratteristiche interne. Un esempio di questo sono la lingua e il contenuto dell’opera, visto che “l’infalibilità di questa formula teatrale e la sua vasta diffusione determinano nel corso dell’Ottocento un uso di tipo ideologico dei linguaggi e dei materiali dell’opera lirica”.²¹

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ivi, p. 7-8.

²⁰ Ivi, p. 9.

²¹ Ivi, p. 10.

Di conseguenza viene diffuso un certo linguaggio attraverso queste opere e viene diffuso ugualmente un contenuto specifico con le sue idee e ideologie. Ossia, dentro al contenuto delle opere viene trasmesso un messaggio di natura politica, spesso nascosto dietro una trama non politica, come una storia d'amore. In questo modo, "idee e concetti di nobile portata, epici nella loro assolutezza, il più delle volte presenti nelle ragioni politiche che ostacolano gli amori dei protagonisti"²² vengono sparsi in tutta l'Italia e "sono resi popolarmente consumabili sotto le mentite spoglie di una umanizzazione che, come primo scopo, ha quello di riproporli come recepibili e gradevoli".²³ Descritto così sembra addirittura una specie di propaganda politica in forma di messaggio subliminale.

Intanto a Napoli questo genere raggiunge anche una popolarità generale e fra grandi artisti capaci di interpretazioni di livello molto alto. A questo si aggiunge la divisione teatrale come risposta all'opera lirica previamente menzionata, la quale trova in entrambi le branche anche interpreti di un livello alto. A questo punto "Napoli occupa una posizione di rilievo che le conferisce, in special modo in campo musicale, dignità di capitale a livello europeo".²⁴ Come conseguenza vengono costruiti sempre più teatri per ospitare tali eventi. Ci sono vari teatri che vengono costruiti in questo periodo, il pubblico e il repertorio dei quali gode anche di una varietà e diversità, sia a livello artistico che livello sociale.

Attualmente uno dei teatri più conosciuti a Napoli, se non il più conosciuto, è sicuramente il teatro San Carlo. Il suo nome lo prese dal re Carlo III di Borbone, il quale ci indica un po' della sua storia, almeno delle sue origini. Dal 1737, suo anno di costruzione ad opera di re Carlo III di Borbone, il teatro San Carlo gode del carattere di teatro regio e conosce i fasti di tutta la generazione settecentesca dell'opera buffa che vanta in Napoli la sua patria e i suoi più grandi nomi.²⁵ Quindi in questo teatro si svolgevano più che altre le opere rappresentate nella divisione del teatro napoletano dalle compagnie accreditate e riconosciute e non quelle popolari. Non solo gli attori e i musicisti erano della così detta alta società, ma lo erano anche gli spettatori, il pubblico generale che frequentava il teatro. Ma oltre la funzione di intrattenimento, c'era anche la funzione

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ivi, p. 17.

²⁵ Ivi, p. 19.

sociale che permetteva a questa classe di mantenersi nell'alto della gerarchia sociale di quel periodo:

[...] come luogo di incontro tra la nobiltà cittadina e la corte, il teatro assume inoltre la funzione importantissima sia di controllo che di tessitura delle pubbliche relazioni che danno al sovrano la possibilità di regolare in maniera pubblica ed informale l'equilibrio con i suoi sudditi.²⁶

Chiaramente già in quell'epoca c'era una varietà nella scelta teatrale, anche restando nello stesso contesto socio-economico. Un esempio di questo è il teatro Mercadente, anche conosciuto come il teatro del Fondo, o semplicemente il teatro Fondo. In detto periodo, “per ogni stagione al San Carlo si assiste generalmente ad una programmazione parallela al teatro Fondo, di opera buffa, semiseria o balletto, organizzata dalla medesima impresa carolina e talvolta dalla stessa compagnia”.²⁷ Quindi si potrebbe quasi dire che si tratta di un teatro di riserva del San Carlo, dove non c'è molta differenza nel contenuto, né nel pubblico.

Tuttavia, anche se il San Carlo era forse il più prestigioso, questo non vuol dire che era simultaneamente anche il più antico. Prima di esso fu costruito un teatro che viene chiamato curiosamente il teatro Nuovo, ma in realtà questo teatro ricevette questo nome più di cento anni dopo la sua costruzione. Si tratta del teatro sotto Montecalvario, costruito nel 1724, che “viene chiamato poi teatro Nuovo dopo il restauro avvenuto in seguito ad un incendio accaduto nel 1861”.²⁸ Questo teatro può essere considerato come rappresentante del secondo gruppo di teatro napoletano dell'epoca, quello più vicino al popolo. Questo fatto si vede riflesso nel linguaggio e nel contenuto delle compagnie che recitavano là, giacché questo era popolato in larga parte dalle compagnie dialettali, cioè nella lingua che è più vicina al popolo, e “in alcune stagioni, dagli attori del San Carlino (luogo deputato esclusivamente al vernacolo e alla commedia popolare)”.²⁹ La differenza fra il San Carlo e il San Carlino è fondamentale, siccome rappresentano due movimenti artistici opposti, nonostante la somiglianza dei nomi.

Poi ci sono anche teatri di meno importanza o di meno notorietà, ma che contano anche con qualche caratteristica che li distingue dagli altri. Il “tempio del teatro di prosa,” ossia il teatro in cui la parola, sia scritta oppure improvvisata, è il componente più rilevante, per esempio, era “il

²⁶ Ibid.

²⁷ Ivi, p. 21.

²⁸ Ivi, p. 22.

²⁹ Ibid.

seicentesco teatro dei Fiorentini”.³⁰ Ma non sono in questi piccoli teatri che si svolgono gli spettacoli più significativi. Per questo ho bisogno di tornare al teatro menzionato prima, come il San Carlo, perché è là che accadono gli eventi più innovatori e più importanti. Anche per gli altri posti dove nascono i movimenti importanti del teatro napoletano rappresentato dal teatro più dialettale, più vicino al popolo, sono anche i luoghi come il teatro San Carlo che servono da ispirazione, anche se si tratta di una parodia. È qui che sentiremo per la prima volta i nomi importantissimi per il teatro napoletano di quel periodo come Antonio Petito, uno dei più celebri Pulcinella:

I capolavori di autentica invenzione scenica si concentrano nelle commedie, rigorosamente vernacole, che dal San Carlo attingono spunti e modelli riflessi con instancabile ironia nella forma teatrale parodistica da Altavilla ed ancora di più da Petito.³¹

Ma prima di addentrarsi nell’analisi del celebre attore e drammaturgo napoletano Antonio Petito e il suo discepolo Eduardo Scarpetta, c’è ancora un altro teatro di grande interesse, che svolgerà un ruolo importante più che altro nella carriera artistica di Eduardo De Filippo che vedremo dopo più dettagliatamente. Si tratta del teatro San Ferdinando, ultima per anno di costruzione tra le sale settecentesche di Napoli (1791), che si trova in una posizione più lontana rispetto al centro dove si raccoglie la maggior parte dei teatri³², cosa che non gli impedì, nonostante questa distanza né numerosi ricostruzioni, restauri e rifacimenti, di diventare il tempio della commedia napoletana nel corso della sua storia.

Tutto sommato, Napoli era già da questo periodo una città ricchissima in quanto il numero di teatri. Questo indica e sottolinea l’importanza del teatro a Napoli, sia per gli artisti locali, sia per gli abitanti della città. A questa varietà di teatri si deve anche la varietà di generi e movimenti teatrali che ci furono nati nella città partenopea. La quantità delle sale teatrali fa emergere la presenza a Napoli nel corso dell’Ottocento di diversi aspetti coesistenti sul territorio cittadino dell’espressione artistica, e in questa varietà e ricchezza si trovano espressioni artistiche di ogni genere: “[...] ce n’è per accogliere delle energie locali e di importazione, in un continuo intersecarsi del genere colto con la cultura popolare”.³³ Questa varietà sociale, storica e culturale che si trovava già a Napoli, servì dunque da terreno fecondo per il teatro napoletano.

³⁰ Ibid.

³¹ Ivi, p. 24.

³² Ibid.

³³ Ivi, p. 26.

3.3. Eduardo Scarpetta

Oltre Antonio Petito, uno dei più importanti rappresentanti del teatro napoletano dell'Ottocento fu l'attore e drammaturgo Eduardo Scarpetta (1853-1925), padre di Eduardo De Filippo, da cognome diverso per il fatto di essere stato uno dei tanti figli illegittimi di Scarpetta. Antonio Petito ed Eduardo Scarpetta lavoravano insieme, o meglio Scarpetta lavorava per Petito, da cui fu ispirato e prese molti elementi artistici per poi svilupparli in modo proprio in una direzione nuova. Petito scrisse diverse commedia precisamente pensando a Scarpetta, come per esempio *Pulcinella spaventato da un cadavere di legno* o *Sciosciammoca mariuolo de na pizza*. Quest'ultimo è considerato come un momento importante nello sviluppo del teatro napoletano, in quanto rappresenta il debutto sul palcoscenico del personaggio Felice Sciosciammoca, cioè l'alter ego in scena di Scarpetta, attraverso il quale costituì subito una rottura rispetto all'interpretazione tradizionale del personaggio napoletano, tracciando subito paragoni con la celebre e storica maschera di Pulcinella, interpretata da Petito.³⁴

Nonostante Scarpetta lavorasse per Petito, man mano cominciava a incorporare idee proprie nelle sue rappresentazioni. In questo modo cominciò a familiarizzarsi con il processo creativo della creazione di personaggi e la scrittura di commedie, anche se essendo sotto la protezione di Petito, rimaneva sempre un po' all'ombra di costui. Dopo la morte di Petito, Scarpetta cominciò a scrivere commedie per conto proprio, gradualmente rimuovendo la maschera di Pulcinella della trama.³⁵ Ma questi cambiamenti significavano anche un rischio, non solo per l'incertezza di come reagirebbe il pubblico, ma anche per causa delle convenzioni della società di quell'epoca. Oltre questo c'era anche l'ambiente teatrale in sé, la scena teatrale napoletana di quel momento. Scarpetta scrisse, riguardo a questo periodo storico del teatro napoletano, il quale secondo lui opponeva resistenza a qualsiasi cambiamento: "Guai a parlare di riforme di innovazione ai vecchi attori dialettali e agl'impresari che memori dei successi strepitosi delle commedie dell'Altavilla e del Petito".³⁶

³⁴ Cfr. Mariano D'Amora, *A History of Neapolitan Drama in the Twentieth Century*, op. cit., p. 6-7.

³⁵ Ivi, p. 7-8.

³⁶ Ivi, p. 6.

Malgrado questa resistenza anche dall'interno del teatro, Scarpetta continuò con le sue idee innovatrici. Questi cambiamenti furono un passo avanti verso la modernità per il teatro a Napoli. La sua riforma del teatro napoletano costituì un passo importante per il teatro partenopeo verso l'epoca contemporanea.³⁷ Questo si deve a vari novità portate dal suo teatro, con cambiamenti nel contenuto e nei personaggi delle sue opere. Lui stesso fu ispirato da fattori esterni, frequentemente sociali, come per esempio la nuova prosperità dell'emergente classe media, un evento che portò Scarpetta a prendere la decisione di abbandonare i personaggi di classi meno abbienti a favore di personaggi borghesi.³⁸ Questa transizione sociale non influì un cambiamento unicamente dei personaggi, ma anche nel contenuto e nella trama delle commedie. Poiché, anche se questo cambiamento sembra una lusinga per le classi vantaggiose e una offesa per le classi umili, un'altra idea innovatrice sua con riguardo al contenuto riduce un po' questa impressione. Questo cambiamento era l'uso della borghesia da soggetto comico nel teatro napoletano, cosa che implica anche una presa in giro della stessa, giacché Scarpetta aveva cominciato a burlarsi del pubblico che rappresentava sul palcoscenico, rendendo il suo teatro un posto in cui quello strato della società aveva l'opportunità di esaminare attentamente le proprie contraddizioni, aspirazioni e ambizioni morali e culturali.³⁹

Tuttavia, in questo aspetto la situazione a Napoli si differenziava da quella nel resto dell'Italia. Questa forma teatrale creata da Scarpetta si distingueva dal teatro nazionale italiano che stava sorgendo in quel periodo. Ciò è dovuto al fatto che con le sue opere Scarpetta aveva creato un teatro vernacolare borghese, che si era sparso in tutta Napoli, mentre nel resto dell'Italia stava nascendo un teatro nazionale borghese.⁴⁰ Questo contrasto fra borghesia e vernacolare si vede non solo nel linguaggio utilizzato dai personaggi di Scarpetta, ma anche nel contenuto delle sue opere. Scarpetta creava quindi una contrapposizione fra due maniere di pensare, fra due maniere di vedere il mondo. Nelle sue opere realizzava un contrasto fra l'ideale e il reale, fra la quotidianità e il mondo dei sogni, fra quello che un individuo voleva come desiderio proprio e quello che gli altri personaggi che vivevano nello stesso contesto gli costringevano a fare o se lo privavano di qualcosa.⁴¹

³⁷ Ivi, p. 1.

³⁸ Ivi, p. 8.

³⁹ Ivi, p. 1, p.9.

⁴⁰ Ivi, p. 9.

⁴¹ Ibid.

L'intenzione di Scarpetta non era solo creare uno spazio per l'autocritica e l'autoconsapevolezza per la borghesia. Con questo mondo dualistico voleva anche realizzare uno spazio che servirebbe per una fuga, almeno momentanea, dalla realtà. Scarpetta aveva l'intenzione di creare uno strumento per sognare attraverso il suo teatro, con l'aiuto del quale si poteva raggiungere una pausa per recuperare l'energia, per respirare, per poi poter riprendere il viaggio nella realtà.⁴² Si trattava, quindi, di un teatro versatile e multifunzionale.

Scarpetta si distinse dai suoi colleghi contemporanei anche a livello linguistico. A differenza dei drammaturghi che vennero prima di lui e quelli della sua stessa epoca, il suo personaggio Felice Sciosciammocca non dipendeva più dagli errori grammaticali commessi per sottolineare il basso livello di istruzione, come era tipico per quell'epoca, ma cercava piuttosto di imitare goffamente il modo di parlare dei 'signori' (aristocratici), giacché Scarpetta era consapevole del fatto che il nuovo pubblico richiedeva una comicità più raffinata.⁴³ Questo portò ancora un altro cambiamento alla scena teatrale napoletana, anche questa volta di natura linguistica. Dal punto di vista linguistico, bisogna notare che Felice Sciosciammocca parlava un dialetto che si avvicinava di più alla lingua italiana, cosa che lo allontanava altresì dal linguaggio che veniva usato nel teatro napoletano, specialmente quello vernacolare, fino a quel momento.⁴⁴

Scarpetta introdusse anche delle novità che adesso ci sembrano evidenti, ma che fino a quell'epoca non erano di uso comune, che poi cambiarono anche il modo di recitare degli attori, come anche il modo di esprimere la comicità e sviluppare la trama. Uno di tali interventi fu l'introduzione di un copione scritto, per via del quale l'umore nelle sue commedie non sorgeva dall'improvvisazione degli attori né dalla ricerca insistente di effetti spettacolari da parte degli attori che così ricorrevano ai *lazzi* per ottenere quell'effetto comico, ma si appoggiavano invece alle situazioni e ai dialoghi che erano stati scritti e provate accuratamente.⁴⁵ Questo cambiò anche la struttura dei dialoghi e monologhi nelle commedie, giacché questa innovazione permetteva una più ampia complessità nel linguaggio utilizzato sul palcoscenico. In questo modo l'autore poteva ricorrere a diverse tecniche per ottenere un effetto comico. Per esempio, questo nuovo modo di

⁴² Ivi, p. 10.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

recitare permetteva una maggiore estensione delle battute dei personaggi, le quali ottennero una struttura retorica, cioè il linguaggio e la sintassi, che divennero essenziali per l'effetto comico.⁴⁶

Alcuni contemporanei importanti di quell'epoca riconobbero già in quel momento nell'opera di Scarpetta qualcosa di significativo e innovativo. Uno di questi fu il filosofo, scrittore, politico, storico e critico letterario italiano Benedetto Croce (1866-1952). Croce scrisse quanto segue su Scarpetta: "Non è stato solo testimone e collaboratore dell'arte degli ultimi comici del San Carlino, ma anche un rinnovatore fortunato che ha saputo espellere da quell'arte elementi invecchiati e aggiungervene altri vivi e freschi".⁴⁷ Croce, quindi, vedeva in Scarpetta un drammaturgo che aveva portato il teatro napoletano verso la modernità e che l'aveva allontanato dal passato, liberandolo dai suoi aspetti che erano diventati arcaici.

Le numerose commedie di Scarpetta ottennero un grande successo e divennero classici del teatro napoletano. Molte di queste continuarono, e continuano, a essere rappresentate sul palcoscenico molto tempo dopo la sua morte. Alcuni esempi sono le opere *'O scarfalietto*, *'O miedeco d''e pazze*, *Na santarella*, *Li nepute de lu sinneco* e *Lu curaggio de nu pompiere napulitano*. Altri attori noti, come Eduardo De Filippo soprattutto, oppure Vincenzo Scarpetta, continuarono a recitare queste opere, contribuendo a mantenerle fresche nella memoria del pubblico.

Ma la sua commedia più famosa è senza dubbio *Miseria e nobiltà* che fu non solo recitata sul palcoscenico da tantissimi artisti, ma anche realizzata in versione cinematografica, una dei quali aveva a Totò nel ruolo principale di Felice Sciosciammocca. In questa commedia Scarpetta si concentra su un'accentuazione comica della povertà, mentre dall'altra parte della scala sociale si trovano i nobili, i quali offrono una rappresentazione ridicola e farsesca alla curiosità del pubblico e il loro desiderio di ridere, gratificando in questo modo le inclinazioni naturali delle classi svantaggiate di deridere le classi abbienti.⁴⁸

Ciò nonostante, Scarpetta rimarrà lontano dalle critiche sociali e spesso ignorava problemi seri delle classi più svantaggiate della città. In questo senso nelle sue opere non si vede un'immagine realistica della società napoletana di quel periodo. Questo lo fece Scarpetta per

⁴⁶Ivi, p. 11.

⁴⁷ Ivi, p. 6.

⁴⁸ Ivi, p. 13.

decisione propria, giacché si rifiutava deliberatamente a confrontarsi con i problemi sociali rilevanti e esistenti, cosa che gli impediva di creare un ritratto completamente realistico di Napoli, scegliendo piuttosto di ambientare i suoi spettacoli in un mondo in cui le ansietà del proletariato venivano intenzionalmente trascurate per il bene di un ottimismo teatrale e commerciale.⁴⁹

3.4. Salvatore Di Giacomo

Nello stesso periodo, però, c'era un altro drammaturgo, e contemporaneamente un poeta celebre, Salvatore Di Giacomo (1860-1934) che si occupò dei problemi delle classi svantaggiate. Di Giacomo diventò celebre prima di tutto per via delle sue poesie. Le sue produzioni teatrali seguirono il successo che ebbero le sue opere poetiche.⁵⁰ Il drammaturgo e poeta era del parere che tutti gli strati sociali potevano, e dovevano, essere rappresentati sul palcoscenico. Per questa ragione si immaginava un tipo di teatro che fosse ispirato dalla vita reale, ossia non solo dalla borghesia o dal ceto medio, ma anche dal popolo e dalle sue classi svantaggiate, compresi la loro sofferenza e le loro pene che potevano trovare un'adeguata rappresentazione sul palcoscenico in questo modo.⁵¹

Questo vuol dire che le sue opere erano di natura più sociali di quelle di Scarpetta. Nelle commedie di Scarpetta la condizione sociale di un personaggio serviva prima di tutto per ottenere un effetto comico o una situazione comica fra personaggi di diverse scale sociali. In contrasto, nelle opere di Di Giacomo la condizione sociale dei personaggi assumeva un senso significativo.⁵² La condizione di vita di certi personaggi poteva diventare il messaggio principale dello spettacolo, cosa che otteneva facendo un teatro realistico che specchiava fedelmente la realtà del popolo. Nelle sue opere il protagonista era spesso un proletariato napoletano che lotta costantemente contro la routine quotidiana, la quale è maledetta dalla miseria e dall'infelicità e viene rappresentata in una situazione estrema, come nei lavori dei naturalisti francesi.⁵³

Ma il lavoro di Salvatore Di Giacomo non era semplicemente una rappresentazione teatrale del naturalismo. È vero che i suoi lavori appartengono alla tradizione dell'arte realistica, ma

⁴⁹ Ivi, p. 16.

⁵⁰ Ivi, p. 17.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ivi, p. 2.

⁵³ Ivi, p. 17.

nonostante questo, contenevano anche degli elementi altamente innovativi.⁵⁴ Così fu apprezzato non solo per la sua inclusione degli aspetti più negativi della società napoletana che spesso veniva ignorata, ma anche dagli altri drammaturghi, a cui il suo lavoro servì da ispirazione. I due artisti che verranno analizzati in questo lavoro, Eduardo De Filippo e Raffaele Viviani, furono influenzati fortemente da Salvatore Di Giacomo. Ma soprattutto Viviani, poiché come sarebbe il caso successivamente nelle sue opere, in quelle di Salvatore Di Giacomo la condizione sociale dei protagonisti svolgeva un ruolo molto importante nell'opera stessa.⁵⁵

L'opera teatrale più celebre di Salvatore Di Giacomo è *Assunta Spina*, la quale, come *Misera e nobiltà* di Scarpetta, divenne un classico del teatro napoletano che fu recitato da molti artisti e che ebbe diverse interpretazioni perfino nel cinema. Una versione cinematografica girata nel 1948 ebbe a Eduardo De Filippo da protagonista, insieme a Anna Magnani nel ruolo di Assunta Spina. Le altre opere teatrali famose di Salvatore Di Giacomo includono *'O mese mariano*, *Mala vita*, *A San Francisco*, *Quand l'amour meurt* e *'O voto*.

Sul piano linguistico Di Giacomo non si allontanò dagli altri drammaturghi napoletani della sua epoca. Nelle sue opere teatrali, come anche nelle sue poesie, a differenza delle sue opere di narrativa, usava prevalentemente il napoletano, giacché costituiva la lingua usata dal teatro popolare a Napoli.⁵⁶ Anche se questo era anche vero per le opere di Scarpetta, il napoletano nelle opere di Di Giacomo si avvicinava di più al napoletano parlato dal popolo napoletano, ed era quindi più fedele al suo suono autentico.

4. Eduardo De Filippo

4.1. Chi fu Eduardo?

Eduardo De Filippo (1900-1984), noto comunemente anche come Eduardo, “è considerato uno dei maggiori rappresentanti del teatro italiano moderno”⁵⁷ e, insieme a Pirandello e Dario Fo, anche “uno dei principali rappresentanti del teatro italiano del ventesimo secolo”.⁵⁸ La sua immagine si può vedere anche nei nostri giorni dipinta su muri, vetrine e manifesti in tutta Napoli. Il suo nome viene riconosciuto in ogni parte del mondo, dove le sue opere furono rappresentate, e

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ivi, p. 18.

⁵⁷ Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, op. cit., p. 2, 8.

⁵⁸ Ibid.

lo continuano ad essere. Il suo patrimonio artistico non cessa di ispirare e motivare artisti napoletani e italiani a perseguire i loro sogni. I messaggi delle sue opere continuano ad essere attuali persino fino ad oggi, le sue critiche sociali continuano ad essere universali, anche se spesso legate a Napoli e alla sua epoca sul piano superficiale. Perché, anche se “le opere di Eduardo De Filippo sono anche lo specchio della società del tempo,”⁵⁹ contengono comunque numerosi aspetti universali per via dei quali le sue opere continuano ad essere rappresentate.

Eduardo fu il prodotto, almeno inizialmente, del teatro napoletano dell’800. La sua istruzione teatrale, per così dire, la ricevette dai drammaturghi che vennero prima di lui, siano napoletani, italiani o stranieri. Questo include chiaramente anche classici come per esempio Shakespeare. Ma nonostante tutto ciò, l’ispirazione e l’educazione principale la ricevette dagli artisti napoletani che lo precedettero. Eduardo si era formato nella tradizione della commedia napoletana dell’800 di cui i maggiori rappresentanti erano Antonio Petito (1822-1876), Eduardo Scarpetta (1853-1925), Salvatore Di Giacomo (1860-1934) e Raffaele Viviani (1888-1950).⁶⁰ Sembra sorprendente che ci sia anche Raffaele Viviani nella lista, ma anche se furono contemporanei per vari anni durante i quali si influenzarono a vicenda, Viviani cominciò la sua carriera prima di Eduardo, servendogli così da esempio da seguire e da ispirazione.

Il drammaturgo più importante che servì a Eduardo da mentore durante lo studio della sua opera fu Luigi Pirandello (1867-1936). Il drammaturgo, scrittore e poeta siciliano propose ad Eduardo nuove possibilità drammaturgiche e in particolare nuovi livelli di esplorazione attraverso i suoi lavori.⁶¹ Questo gli diede una spinta nella ricerca di nuovi metodi per modificare il teatro napoletano. Ma questa ispirazione non si limitò soltanto agli aspetti tecnici della recitazione o dei temi trattati dalle commedie. Attraverso l’esempio di Pirandello, Eduardo capì anche la possibilità di trasmettere messaggi di natura più filosofica dietro il primo strato superficiale di battute. Questo si può vedere nelle opere eduardiane “nella comicità che nasce dal contrasto fra ‘l’essere e il voler sembrare’, si leggono già istanze pirandelliane, anche se nelle opere di Pirandello questo contrasto costituisce la vera tragedia umana”.⁶² Quindi anche se fu ispirato da Pirandello, Eduardo lo interpretò e lo elaborò a modo suo.

⁵⁹ Ivi, p. 3.

⁶⁰ Ivi, p. 8.

⁶¹ Ivi, pp. 19-20.

⁶² Ivi, p. 11.

Poi con il tempo Eduardo finì con l'avvicinarsi un po' all'ideologia più tragica di questo aspetto, nel senso che anche Eduardo elaborò nelle sue commedie il conflitto tra l'essere e l'apparire, arrivando in questo modo ad esiti che erano spesso drammatici, principalmente nelle opere del secondo periodo.⁶³ Qui con il secondo periodo si intende il periodo creativo di Eduardo dopo la Seconda Guerra Mondiale, conosciuto come i *giorni dispari*, tema che verrà spiegato più dettagliatamente dopo. In tanto si può menzionare anche *Il berretto a sonagli* di Pirandello che “con il suo famoso tema della pazzia, è forse l'opera pirandelliana che più di ogni altra ritorna in molte commedie eduardiane dove l'autore esplora il confine fra pazzia e normalità,”⁶⁴ come si può vedere per esempio in *Uomo e galantuomo*, *Ditegli sempre di sì* o *Non ti pago*.

Ma ancora prima che succedesse questo, c'era stato un avvicinamento fra i due artisti prima della morte di Pirandello. Questo si deve in parte al fatto che anche “Pirandello era un grande ammiratore di Eduardo,”⁶⁵ anche se visse a vedere solo i primi quindicina di anni di lavoro teatrale di Eduardo. Quest'ammirazione reciproca era arrivata a tal punto che decisero di scrivere una commedia insieme. Così fu nata la commedia *L'abito nuovo* (1935). Purtroppo la prima rappresentazione avvenne soltanto pochi mesi dopo la morte di Pirandello. Oltre questo, c'era ancora un altro punto d'incontro nelle rispettive opere di entrambi i drammaturghi, “ed è nella concezione dell'Umorismo, inteso come arma affilata che rivela la tragedia umana attraverso la commedia che Eduardo definì ‘la tragedia moderna’”.⁶⁶

L'importanza di Eduardo nel mondo del teatro è incontestabile, ma a che si deve questa sua grandezza? Come tutti i grandi artisti, si deve a più di un aspetto del suo lavoro. La sua grandezza risiede principalmente nella trasformazione del teatro dialettale napoletano, legato alla tradizione comica delle farse di Petito e Scarpetta, da cui lui stesso era stato influenzato specialmente all'inizio della sua carriera, in una forma drammatica molto più complessa dove commedia e tragedia si fondono per rappresentare i lati più oscuri dei rapporti familiari e le loro implicazioni.⁶⁷ Cioè si percepiscono delle innovazioni artistiche, la trasformazione del teatro napoletano dalla farsa a una nuova forma più progredita combinando la commedia con la tragedia, e poi anche l'affrontamento di temi più profondi e allo stesso tempo più universali come i rapporti

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ivi, p. 20.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ivi, p. 22.

⁶⁷ Ivi, p. 2.

familiari. Questa tematica della famiglia include anche aspetti della società dalla quale era circondato. Perciò “i critici delle opere eduardiane concordano che la famiglia è sempre il punto di partenza dell’indagine sociale che ha luogo nelle commedie”.⁶⁸ Quindi il punto di partenza dell’indagine, ma anche il punto di partenza dell’analisi sociale, nella quale Eduardo non teme di confrontarsi con degli argomenti sensibili, sia nell’ambito familiare che nell’ambito sociale.

4.2. Eduardo e la famiglia

Per Eduardo è la famiglia quella che deve servire da rifugio dalle mancanze della società. Poiché essendo la famiglia un componente fondamentale della società stessa, questa critica e riflessione sulla famiglia diventa anche una critica e una riflessione sulla società. Per esempio, alcuni critici pensano che “le opere eduardiane sono un’apologia della famiglia come unico punto di riferimento valido nel turbolento macrocosmo della società”.⁶⁹ Può sembrare strano se si tiene conto che il più delle volte si trattano di conflitti all’interno della famiglia, dove diversi membri della famiglia si scontrano per avere una visione della vita o una bussola morale diverse l’uno dall’altro. Tuttavia, secondo questi stessi critici: “le commedie eduardiane tendono dunque sempre ad una riconciliazione finale e laddove ciò non avviene”⁷⁰ un esempio di questo essendo *Gli esami non finiscono mai*, “vi è malgrado tutto il senso di una perdita tragica di una profonda nostalgia per la famiglia”.⁷¹

D’altra parte, non tutti i critici sono dello stesso parere. Altri vedono una critica forte anche della famiglia stessa, cosa che si potrebbe rintracciare nella sua storia personale con la sua famiglia che era stata difficoltosa e che si analizzerà più dettagliatamente in seguito. Per questo altri critici sostengono che le commedie di Eduardo sono “lungi dall’essere un’apologia dell’istituzione familiare, rappresentino invece una profonda critica di tale istituzione mettendone in evidenza in conflitti interni, le false aspettative e, cosa che si vedrà specialmente nella sua commedia *Filumena Marturano*, soprattutto un’ideologia fondata su valori patriarcali che si rilevano spesso distruttivi”.⁷²

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ivi, p. 3.

Il fatto di criticare l'ideologia fondata sui valori patriarcali della famiglia significava fare un passo molto avanti rispetto agli altri drammaturghi dell'epoca. Più di mezzo secolo dopo, questo tema ha soltanto recentemente ricevuto un po' più di attenzione generale. L'analisi delle famiglie eduardiane ha condotto all'indagine dei ruoli femminili all'interno di tali famiglie.⁷³ Questi aspetti femministici nell'ambiente del Sud dell'Italia altamente tradizionalista potevano essere anche considerati un rischio per la sua popolarità e per il successo delle sue opere. Tuttavia, questo non gli impedì di continuare a gettare nuova luce sui temi vincolati all'ingiustizia all'interno della famiglia e della società. Queste critiche venivano ambientate a Napoli, in contesti napoletani, dove le convenzioni sociali e ruoli familiari erano quelli reggenti nella città partenopea, come si può vedere chiaramente nella sua commedia *Filumena Marturano* che verrà analizzata accuratamente dopo. Ma ciò nonostante, questa stessa commedia ebbe un successo mondiale molto importante e fu una delle più rappresentate in tutto il mondo.

A livello sociale, nelle sue commedie, Eduardo non volle creare un ambiente teatrale dove le sofferenze del popolo venivano dimenticate, come nel teatro di Scarpetta. Sebbene molte opere trattavano famiglie borghesi, in questo senso seguì anche l'esempio di Salvatore Di Giacomo e poi di Viviani e incluse anche gli strati svantaggiati della società nel suo lavoro. Quindi a differenza di suo padre, Eduardo "non prescelse per le sue opere solamente famiglie borghesi ma famiglie anche poverissime (come i Cupiello), ampliando l'affresco sociale".⁷⁴ I Cupiello sono la famiglia protagonista della sua famosa commedia natalizia *Natale a casa Cupiello*.

Un altro esempio di questo sarebbe *Napoli milionaria!*, una delle sue commedie più conosciute, che tratta la storia di una famiglia povera che vive in un *basso* napoletano durante la Seconda Guerra Mondiale. Quindi qui si trova anche un legame con l'attualità del momento in cui la commedia fu scritta. Questo si deve al fatto che "le sue commedie riflettono i cambiamenti storici e sociali, spesso turbolenti, di questo lunghissimo periodo,"⁷⁵ cioè nel periodo in cui Eduardo si dedicò attivamente al teatro dagli inizi degli anni 20 al 1973, eventi che includono: "l'avvento del fascismo, l'incertezza culturale degli anni cinquanta, la crisi generazionale degli anni sessanta e lo spirito contestatario degli anni settanta".⁷⁶

⁷³ Ivi, p. 4.

⁷⁴ Ivi, p. 14.

⁷⁵ Ivi, p. 8.

⁷⁶ Ibid.

4.3. Eduardo e Napoli

Un fattore molto rilevante nei lavori di Eduardo è l'ambientazione delle commedie, anche se i temi trattati hanno qualcosa di universale, qualcosa di umano, che possono essere considerati indipendente dal posto in cui si svolgono, c'è sempre un contesto, uno sfondo molto specifico. Si tratta della città in cui si trovano i personaggi, la città dove è nato Eduardo e la maggior parte dei suoi maestri teatrali: "Le commedie eduardiane presentano un altro importante soggetto che, in misura diversa, è presente nelle commedie: Napoli".⁷⁷ Ma chiamarlo un sottofondo o un semplice contesto sarebbe una sottovalutazione. L'importanza di Napoli nelle opere di Eduardo è maggiore a una semplice ambientazione scelta così, come si avrebbe potuto scegliere qualunque altra città in Italia o in Europa. Però bisogna anche dire che questo aspetto non è una caratteristica esclusivamente dell'opera di Eduardo, perché, come prima nelle commedie di Salvatore Di Giacomo, Petito, Scarpetta e Viviani, le opere di Eduardo si svolgono a Napoli, una città che non è solo il luogo dell'azione ma è un altro personaggio.⁷⁸

Napoli può essere anche vista come la fonte primaria del suo lavoro, il primo punto di partenza dal quale sorge tutto il resto. Attraverso questo legame diventano credibili e ricevono del peso le azioni dei personaggi, i quali ottengono anche una dimensione in più attraverso il legame con la città. Eduardo stesso è molto legato alla sua città natale, è l'inizio della sua ispirazione, giacché "è dalla teatralità innata di Napoli (la cui specificità la avvicina alla Parigi di Balzac, alla Dublino di Joyce o alla Trieste di Svevo) che Eduardo trae la materia prima delle sue commedie".⁷⁹

Essendo una città polemica, Napoli gli porta della materia prima molto ricca in contenuto e problemi sociali da analizzare, ma allo stesso tempo, questo rende il rapporto fra città e autore anche problematico. Questo rapporto volatile si può anche vedere nel contrasto fra la città natale, dove un individuo vive le cose per la prima volta, la dolcezza e nostalgia dell'infanzia, dove impara a diventare quello che sarà come persona e fra i problemi e difficoltà che porta con sé una città complicata socialmente, dove nella città stessa si trovano tanti contrasti e ingiustizie. Perciò Eduardo ebbe un rapporto sempre fortemente ambiguo con Napoli, da un lato era la sua città natale, la culla di un'antica tradizione artistica, e la città dove il drammaturgo aveva iniziato la sua lunga

⁷⁷ Ivi, p. 4.

⁷⁸ Ivi, p. 16.

⁷⁹ Ivi. P. 17.

carriera d'attore, scrittore e regista, quindi la città che gli diede tutto ciò che lo fece diventare quello che diventò nel corso della sua carriera, ma per Eduardo Napoli era anche la città della miseria, della corruzione, del malgoverno e della rassegnazione, dove, paradossalmente, la protezione camorristica rappresentava l'unica forma di giustizia che si opponeva all'ingiustizia dello Stato.⁸⁰

Questo rapporto contrastante si può vedere riflesso anche in molti personaggi, che come Eduardo stesso, osservano il mondo e la società in cui si trovano per cercare di capirli e per cercare di trovare una risposta per le domande e soluzioni per i problemi. Il pubblico è invitato a farsi queste osservazioni e queste domande, ma spesso sono i personaggi stessi quelli che li propongono apertamente. Per questa ragione “nelle commedie eduardiane vi è inoltre una forte enfasi sull'atto del ‘guardare’ che ha di per sé una valenza teatrale,” visto che i personaggi “scrutano costantemente il mondo circostante nel tentativo, a volte ossessivo, di comprenderne le contraddizioni”.⁸¹ Siccome Napoli non è chiaramente l'unica città con tali problemi, anche se questi aspetti sono molto strettamente legati alla sua città natale, le opere di Eduardo si possono proiettare su qualunque città del mondo, ed è proprio in questa flessibilità che si trova la capacità di raggiungere il favore del pubblico oltre i confini di Napoli, nonché oltre i confini del suo periodo storico.

4.4. Infanzia e inizi sul palcoscenico

Eduardo De Filippo nacque il 24 maggio 1900 come uno dei tanti figli illegittimi dell'autore e attore comico di grande successo Eduardo Scarpetta.⁸² Il fatto di essere un figlio illegittimo sarà un punto di riferimento e fonte di ispirazione per Eduardo in modo negativo, nel senso che gli servì da punto di partenza per tante critiche sociali attraverso il suo lavoro. Sua madre, Luisa De Filippo, ebbe ancora due figli con Scarpetta, Annunziata ‘Titina’ De Filippo e Giuseppe detto ‘Peppino’ De Filippo. La relazione con i fratelli svolse ugualmente un ruolo molto importante sia nella vita privata di Eduardo, sia nella sua carriera teatrale.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ivi, p. 18.

⁸² Cfr. Paola Quarenghi, Nicola De Blasi, *Eduardo De Filippo. Teatro*. Volume secondo. Cantata dei giorni dispari. Tomo primo, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2005, p. XI-XII.

Anche se il fatto di non essere mai considerato altro che un figlio illegittimo gli provocò molto dolore, specialmente nella sua epoca quando questo aveva un peso molto maggiore a quello che avrebbe avuto oggi, ebbe nonostante tutto un rapporto abbastanza stretto con suo padre, soprattutto nell'ambiente del teatro. Questo gli permise di debuttare sul palcoscenico con la compagnia del padre in giovanissima età. Il suo debutto accadde prima del suo sesto compleanno, precisamente il 6 febbraio 1906 al Teatro Valle “nella parodia di un’operetta di successo, *La geisha*, di Sidney Jones... Eduardo, in costume da giapponesino, entra in scena durante il coro finale”.⁸³ Già da questa giovanissima età Eduardo si trovava in mezzo all’ambiente e al mondo del teatro, sia dal punto di vista di uno spettatore, sia in qualità d’attore. Fece così i primi passi della sua vita teatrale insieme a suo padre. Anche se questo viene considerato il suo debutto sul palcoscenico, il suo vero “battesimo in arte” da aspirante attore avvenne, come anche per i suoi fratelli e molti anni dopo anche per suo figlio Luca, con l’interpretazione del personaggio di Peppeniello nella commedia più famosa di Scarpetta: *Misera e nobiltà* al Teatro Mercadante di Napoli.⁸⁴

Dopo aver fatto i suoi primi passi nel teatro con la compagnia del padre, Eduardo viene preso sotto l’ala del fratellastro Vincenzo Scarpetta, un figlio legittimo di Scarpetta nato nel 1877. Fino a quel momento, anche se Eduardo aveva visto il mondo del teatro da vicino, e aveva partecipato in piccoli ruoli, era stato ancora troppo bambino per addentrarsi consciamente in questo ambiente del tutto. Fu precisamente in quel momento che, entrato stabilmente nella compagnia del fratellastro Vincenzo, inizia in modo più sistematico, l’apprendistato teatrale.⁸⁵ Qui ebbe i primi contatti con la scrittura teatrale e con la vera struttura che sostiene e tira le fila di tutto quello che si vede dalle poltroncine del teatro. In questo modo sviluppò un’immagine più conscia del teatro. Nello stesso periodo ebbe le sue prime esperienze da attore di più peso.

Per ottenere ancora più possibilità di migliorare e di acquistare esperienza come attore teatrale, Eduardo cercava tutte le occasioni disponibili per recitare. Per questo, oltre a lavorare durante l’anno come scritturato con Vincenzo Scarpetta, nel periodo estivo, quando la compagnia è a riposo, Eduardo recita con Enrico Altieri, considerato il maggior attore drammatico napoletano

⁸³ Ivi, p. XIV.

⁸⁴ Ivi, p. XV.

⁸⁵ Ibid.

all'epoca.⁸⁶ In questo modo imparava a recitare anche in due compagnie diverse, ottenendo così una ulteriore flessibilità nell'arte della recitazione.

Questo contatto con diversi generi gli fu utile come attore, ma anche dopo come autore. In questo periodo del teatro napoletano c'erano due filoni che dominavano la scena: uno che seguiva l'esempio di Scarpetta che era comico e disimpegnato, e un altro che seguiva l'esempio di Di Giacomo che era drammatico e realistico.⁸⁷ Questi due filoni erano praticamente opposti, ma nonostante questo, tutti e due ispiravano Eduardo, il quale vedeva degli aspetti positivi in entrambi. Molti anni dopo lui stesso riconobbe l'influsso che ebbe da queste due direzioni teatrali: "Amavo entrambi i filoni, pur vedendone le lacune, e mia somma aspirazione era quella di poter realizzare un teatro di contenuto che fosse anche spettacolo".⁸⁸ In questa dichiarazione si vede il desiderio di creare un teatro che si incontra a metà strada fra il teatro di Scarpetta e quello di Di Giacomo, prendendo gli aspetti positivi di entrambi e eliminando quelli innessari. Eduardo voleva avere il meglio di entrambi i mondi, ma chiaramente fatto a modo suo, sviluppato e modificato secondo le sue aspirazioni artistiche, affinché diventasse un movimento teatrale proprio.

Eduardo ebbe un rapporto molto stretto con i suoi fratelli Titina e Peppino, con quest'ultimo poi ebbe anche delle differenze molto importanti che gli portò a un silenzio e una rottura del loro rapporto. Ma agli inizi della loro carriera teatrale, i fratelli De Filippo collaborarono e si sostennero parecchio. Questa carriera mutua ebbe i suoi inizi nel 1917 quando Eduardo, Titina e Peppino si trovarono a recitare insieme in compagnia Scarpetta.⁸⁹ Il recitare insieme gli portò anche a formare una compagnia insieme anni dopo, come anche recitare in molti film insieme.

Già in quel periodo alcuni critici vedevano in Eduardo un attore giovane da tenere d'occhio, visto che già faceva delle recitazioni promettenti. Un esempio di questo sarebbe l'edizione del giornale il «Corriere di Napoli» del 30 giugno 1919 in cui Eduardo venne segnalato come "giovannissimo artista di sicuro avvenire".⁹⁰ Ma il ruolo di attore non gli bastava, l'altro suo obiettivo era prosperare anche come autore teatrale. Perciò, nello stesso periodo, nel 1920, scrisse anche "l'atto unico *Farmacia di turno* (all'epoca intitolata *Don Saverio 'o farmacista*), che è

⁸⁶ Ivi, p. XVII.

⁸⁷ Ivi, p. XVIII.

⁸⁸ Ivi, p. XIX.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

considerato il suo primo lavoro teatrale: ‘ma quante scene avevo scritto [...] senza poterle firmare’⁹¹ Questa è una dichiarazione di Eduardo che si riferisce al fatto che già prima di questo atto unico aveva scritto numerose scene per suo padre e per Vincenzo Scarpetta, ma essendo troppo giovane e non avendo ancora creato un nome proprio nel teatro napoletano dovette accettare che fossero ascritte ai suoi superiori.

L’anno successivo, nel 1921, Eduardo decise di provare la sua fortuna nella scena del teatro napoletano, ma questa volta da solo e non sotto a nessuno. Perciò, quell’anno, invece di rientrare nella compagnia di Vincenzo Scarpetta, assunse la direzione artistica di una piccola formazione, la ‘Compagnia Comica Napoletana diretta da Eduardo De Filippo’, con Titina prim’attrice, ma l’imprese non ebbe fortuna e di conseguenza Eduardo decise di entrare nella compagnia di Vincenzo di Napoli.⁹² Per i prossimi anni non trovò la stabilità desiderata, per non parlare dell’indipendenza che desiderava ottenere. Per questa ragione cambiò compagnia un paio di volte per poi ritornare da Vincenzo Scarpetta, finché il 17 aprile 1923, nel corso di una serata d’onore al Manzoni, ottenne uno strepitoso successo nella commedia *L’amico ‘e papà* di Eduardo Scarpetta, interpretando, per la prima volta, il ruolo di Felice Sciosciammocca, solitamente riservato al fratello Vincenzo.⁹³

Da questo momento in poi continuò a ricevere sempre più elogi da parte dei critici. Una novità era che questo successo non cresceva solo a Napoli, ma anche in altre città italiane, persino al Nord. Per esempio, dopo uno spettacolo a Milano, nell’edizione del 12 maggio 1925 del giornale «Il Secolo» uscì il seguente commento: “Una parola di lode merita particolarmente il De Filippo, un giovane attore che ci sembra possedere doti non comuni per la sobrietà e la misura con le quali riesce a dare impronta e rilievo sicuri alle parti buffe e caricaturali.”⁹⁴ Qui si vede riflesso nuovamente il desiderio di Eduardo di creare uno spettacolo dove gli aspetti comici e quelli drammatici possono coesistere, per creare un mondo teatrale più completo, giacché la vita consiste sia di momenti comici che di momenti drammatici.

Verso lo stesso periodo in cui cominciò a distinguersi a livello nazionale come attore, le sue commedie cominciarono anche a ricevere più attenzione, fino a tal punto che Vincenzo

⁹¹ Ivi, p. XX.

⁹² Ibid.

⁹³ Ivi, p. XXII.

⁹⁴ Ivi, p. XXIII.

Scarpetta accettò di incorporare alcune nel repertorio della sua compagnia. In questo modo, nella stagione 1926-1927, fra le novità della stagione figura anche la commedia di Eduardo *Ho fatto il guaio? ... Riparerò!* (poi chiamato *Uomo e Galantuomo*) che debutta con buon successo di pubblico.⁹⁵ Quindi non era soltanto il suo superiore Vincenzo Scarpetta che riconosceva la qualità delle sue commedie, ma anche il pubblico le accoglieva con buon successo.

4.5. I fratelli De Filippo

Questo continuò così per un paio di anni durante i quali Eduardo si distingueva sempre di più e otteneva più successo, sia come attore sia come autore. Tenendo questo in considerazione, Eduardo trovò il momento giusto per riprovare a fondare una compagnia propria, ma questa volta non da solo. Fu così che nacque la collaborazione con i fratelli Titina e Peppino agli inizi degli anni trenta.⁹⁶ La compagnia fondata dai tre fratelli ricevette il nome *Teatro Uморistico i De Filippo* e rappresentarono diversi generi attraverso gli anni, che si sviluppavano all'unisono con la loro crescita artistica. Perciò all'inizio della loro carriera mutua si mantennero più vicini a quello che conoscevano già, cioè da dove erano usciti artisticamente. Questo vuol dire che la compagnia *Teatro Uморistico i De Filippo* “assorbì soprattutto il carattere comico-farsesco proveniente da Petito e da Scarpetta,”⁹⁷ almeno nel loro primo stadio da compagnia indipendente.

Questa volta i piani di emancipazione di Eduardo andarono meglio e insieme ai suoi fratelli riuscì a creare una compagnia indipendente. Tanto che in pochi anni salirono considerevolmente nella gerarchia del teatro napoletano. Per esempio, un articolo del *Mattino* del 16 giugno 1932 scritto da un personaggio illustre dell'epoca “segnala i De Filippo come una delle principali attrattive culturali della città”.⁹⁸

Come per Eduardo nella compagnia di Vincenzo Scarpetta un paio di anni prima, questo successo non si limitò soltanto alla città di Napoli. Molti spettacoli fuori Napoli vengono accolti come grande successo, cosa che “contribuisce ad accelerare il successo nazionale dei tre fratelli”.⁹⁹ Ma la loro popolarità continua a crescere, anche dopo aver conquistato la scena nazionale. Così nello stesso anno che vennero descritti come una delle principali attrazioni culturali di Napoli e

⁹⁵ Ivi, p. XXIV.

⁹⁶ Ivi, p. XXX.

⁹⁷ Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, op. cit., p. 13.

⁹⁸ Paola Quarenghi, Nicola De Blasi, *Eduardo De Filippo. Teatro*, op. cit., p. XXXI.

⁹⁹ Ivi, p. XXXII.

nella quale acquisirono la fama nazionale, fecero anche il loro debutto nella cosiddetta settima arte che in quel momento stava ancora nella sua prima fase di sviluppo. Dunque, nel 1932, come “segno indiscusso della popolarità conquistata, essi vengono scoperti anche dal cinema,”¹⁰⁰ partecipando al film *Tre uomini in fra*.

Ma l’espansione della loro popolarità non finì là, continuò a spandersi anche in altri ambienti. Nell’anno successivo, nel 1933, la loro popolarità non si limitava più al popolo di Napoli, di tutta l’Italia e del cinema, giacché velocemente la fama dei De Filippo si diffuse negli ambienti intellettuali e artistici, uno di questi essendo uno dei mentori più importanti di Eduardo, perché tra i loro estimatori c’era anche Luigi Pirandello, insieme al quale Eduardo scrisse una commedia intitolata *L’abito nuovo* nell’anno 1935 e che ebbe la prima rappresentazione a Milano al Teatro Manzoni il 1 aprile 1937 solo alcuni mesi dopo la morte dello scrittore siciliano.¹⁰¹

Nonostante tutto il successo che vivevano i fratelli De Filippo con la loro compagnia, sorsero altri tipi di problemi che non erano collegati alla parte professionale della loro compagnia. Si trattava del rapporto fra Eduardo e suo fratello Peppino. Siccome tutti e due erano di carattere molto forte, sorgevano spesso discussioni e persino litigi. Spesso era Titina che doveva trovare l’equilibrio e la pace tra i due fratelli e le loro idee fisse e ideologie ostinate. Ma questo stato di tensione doveva prima o poi diventare troppo e fu così che nell’anno 1944 avvenne tra Eduardo e Peppino il litigio che mise fine al loro sodalizio artistico, anche se Eduardo continuò a lavorare con Titina.¹⁰²

4.6. I giorni dispari

Malgrado questa rottura dolorosa, gli anni che seguirono questo avvenimento furono per la carriera di Eduardo di grande importanza. Con la sua nuova compagnia «Il teatro di Eduardo» scrisse nei due anni successivi tre delle sue commedie più conosciute: *Napoli milionaria!*, *Questi fantasmi* e *Filumena Marturano*. Quando finì la Seconda Guerra Mondiale, Eduardo scrisse la commedia *Napoli milionaria!* che rappresenta una svolta nella sua carriera, perché questa venne

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ivi, p. XXXIII.

¹⁰² Ivi, p. LII.

considerata la commedia che inaugurava il ciclo dei ‘giorni dispari’, dopo di che le sue commedie scritte fino a quel momento vennero considerate parti dei ‘giorni pari’.¹⁰³

Questo però non vuol dire che tutte le sue commedie previe alla Seconda Guerra Mondiale erano prive di profondità o critica sociale. Quindi non si tratta di una divisione perfettamente nitida, ma piuttosto di una trasformazione graduale, anche se accelerata dagli eventi della guerra e del dopoguerra. Perché per esempio, già nelle commedie scritte prima della Seconda Guerra Mondiale e dominante dei giorni pari, dato che erano caratterizzate da un generale ottimismo, Eduardo rivela aspetti latenti più cupi che emersero in superficie nelle opere dei giorni dispari, scritte dopo la guerra.¹⁰⁴

Uno degli eventi che però creò una divisione più chiara fra questi due stadi della carriera di Eduardo fu il cambiamento generale del genere teatrale in quel periodo. Si tratta quindi di un allontanamento dal teatro di stile più leggero dal quale era sorto lui stesso, seguendo le orme del padre Eduardo Scarpetta e del fratellastro Vincenzo Scarpetta. Con la scrittura di *Napoli milionaria!* e l’inizio dei ‘giorni dispari’, Eduardo “spezzò il legame con il genere della rivista e dell’avanspettacolo,” e contemporaneamente ampliò le tematiche delle sue opere, dimostrando che il tragico e il comico non erano caratteristiche antitetiche ma complementari”.¹⁰⁵

Questo nuovo stile risultò molto vantaggioso per lo sviluppo di Eduardo come autore e drammaturgo. Trattando temi più seri aggiunse una nuova dimensione alla sua opera, un cambiamento al quale il pubblico e i critici reagirono in modo molto positivo. Inoltre nell’anno successivo, nel 1946, dopo che un’altra sua commedia *Questi fantasmi!* fosse accolta come un grande successo, la popolarità di Eduardo fece ancora un altro passo avanti e cominciò ad uscire persino fuori dall’Italia. Perché dopo il successo riscosso dalle nuove commedie di Eduardo, agenti e impresari stranieri cominciarono ad interessarsi al suo teatro.¹⁰⁶

Nello stesso anno di *Questi fantasmi!*, Eduardo scrisse ancora un’altra commedia che ebbe un successo ancora maggiore a quelli precedenti. Si tratta di *Filumena Marturano* che verrà analizzata dettagliatamente più avanti. Per adesso basta dire che fu l’opera che ebbe più successo,

¹⁰³ Ivi, p. LIII.

¹⁰⁴ Cfr. Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, op. cit., p. 13.

¹⁰⁵ Ivi, p. 13-14.

¹⁰⁶ Cfr. Paola Quarenghi, Nicola De Blasi, *Eduardo De Filippo. Teatro*, op. cit., p. LIV.

sia nazionalmente che all'estero, e che fu ugualmente la commedia più rappresentata da altri in diversi paesi e quella che viene rappresentata più spesso anche nel giorno d'oggi, e tutto ciò nonostante un "avvio tiepido," giacché dopo "riscuote dovunque un enorme successo (con l'eccezione di pochissime clamorose stroncature legate alla scabrosità del tema trattato)".¹⁰⁷

Ma l'importanza di Eduardo per lo sviluppo del teatro napoletano non si limita soltanto alle sue commedie, né alle sue attività da scrittore e attore. Dopo la guerra cominciò ad occuparsi di una istituzione legata strettamente alla vita culturale della città. A prima vista sembrerebbe che si tratta di un ambito del quale Eduardo non abbia esperienza, poiché si tratta della ricostruzione di un palazzo distrutto durante la guerra, un palazzo che è legato anche al drammaturgo stesso. Per questa ragione Eduardo compra il San Ferdinando, completamente distrutto dai bombardamenti per poter ricostruire e restaurare questo teatro che significava molto per la vita teatrale e culturale di Napoli, ma anche di Eduardo stesso.¹⁰⁸ Si occupò della ricostruzione praticamente da solo, giacché la ricostruzione fu effettuata a sue spese, senza alcuna aiuto da parte dello stato.¹⁰⁹ Chi passa davanti al San Ferdinando oggi vedrà un omaggio ad Eduardo De Filippo in forma di tre ritratti dipinti sulle saracinesche del teatro, per onorare il suo lavoro come artista, ma anche per onorare il suo ruolo nella ricostruzione e ripristinazione del teatro.

I primi anni dopo la guerra risultarono essere di molta importanza per Eduardo in diversi aspetti della sua vita. La sua carriera teatrale, a livello artistico, si sviluppò significativamente, cominciando con la scrittura delle commedie che appartengono ai 'giorni dispari', nei quali la sua opera diventa più ricca e più profonda in contenuto. A livello commerciale ottenne un successo senza precedenti nell'ambito teatrale, sia in Italia che in diverse parti del mondo. A livello sociale, oltre le commedie che adesso trattavano di più anche questi temi, cominciò la ricostruzione di uno dei teatri più importanti di Napoli. E, finalmente, a livello personale, il 3 giugno 1948, dall'unione con Thea Prandi, nasce il primo figlio, Luca, che poi diventerebbe, insieme a suo padre, un attore di successo, sia nel teatro che nel cinema.¹¹⁰ Luca debuttò, come suo padre e molti degli attori napoletani di quel periodo e del periodo precedente, nel ruolo di Peppeniello nella commedia di

¹⁰⁷ Ivi, p. LV.

¹⁰⁸ Ivi, p. LVI.

¹⁰⁹ Ivi, p. LVII.

¹¹⁰ Ibid.

suo nonno *Miseria e nobiltà*, per poi, in una età più avanzata, accompagnare a suo padre sul palcoscenico ed anche in molte riprese delle commedie fatte per la televisione negli anni 70.

4.7. Il cinema e i giri all'estero

Verso la fine degli anni 40, Eduardo cominciò ancora un'altra avventura, questa volta più strettamente legata alle attività teatrali. Negli anni 1948-1949 cominciò a occuparsi più del cinema. Oltre all'attività teatrale, in questo periodo Eduardo cominciò a mettere in cantiere diversi progetti cinematografici, sia nel ruolo da attore che da regista.¹¹¹ Fra questi progetti si trovavano tra l'altro una versione cinematografica del lavoro teatrale di Salvatore Di Giacomo *Assunta Spina* (1948), nel quale Eduardo partecipò da attore e da sceneggiatore, versioni cinematografiche delle sue commedie *Napoli milionaria* (1950), *Filumena Marturano* (1951), *Questi fantasmi* (1954), poi *La macchina amazzacattivi* (1952) insieme a Roberto Rossellini, *Cinque poveri in automobile* (1952), *Napoletani a Milano* (1953) e il famoso film di De Sica *L'oro di Napoli* (1954). Dopo dedicarsi per un po' al cinema, Eduardo fece la dichiarazione che segue: "Il cinema mi ha dato grandi soddisfazioni, specialmente dal lato regia, ma adesso non si può fare più... Il teatro lo posso fare senza avere delle intromissioni. Con il cinematografo non si può rendersi indipendenti".¹¹² Con questo commento diventa chiaro perché finì, per la maggior parte, di fare cinema e decise invece di dedicare tutto il suo tempo e la sua energia di nuovo al teatro. Eduardo doveva avere il controllo assoluto delle sue commedie, un aspetto del suo carattere che contribuì sicuramente anche alla rottura con suo fratello Peppino, ma che allo stesso tempo ha garantito la grandezza e il successo delle sue opere teatrali.

Tuttavia, l'esperienza cinematografica di Eduardo non poteva finire senza un incontro con il cinema americano, senza conoscere Hollywood in persona. Questo incontro fra teatro europeo e cinema americano aveva luogo nell'anno 1957. Eduardo prende parte al film *Raw Wind in Eden* (*Vento di passioni*), diretto da Richard Wilson, ma purtroppo non finì come avrebbe voluto, poiché in questa produzione hollywoodiana, che fu un grosso insuccesso commerciale, Eduardo recitò in inglese, anche non conoscendo neanche una parola di quella lingua.¹¹³ Non si può sapere se l'insuccesso fu dovuto ai contrasti fra due stili di recitare e dirigere un film, dal fattore linguistico

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ivi, p. LXIV-LXV.

¹¹³ Ivi, p. LXVII.

e da qualche altro aspetto. Però si sa che questo fu il primo e l'ultimo film hollywoodiano in cui partecipò Eduardo.

Questo contrattempo, però, non impedì Eduardo di continuare a sfidare la fortuna all'estero. Le due differenze significative fra il tentativo in America e questi altri giri internazionali furono che in questi secondi si trattava di giri teatrali e che questa volta ebbero successo. Fra febbraio e marzo del 1956-57 andò in Francia per la sua prima regia teatrale all'estero, durante il quale fu accolto in modo molto positivo.¹¹⁴ Incoraggiato da questo successo, Eduardo decise di continuare con i giri internazionali. Però non si fece ostacolare da questioni politiche della Guerra Fredda e visitò quindi paesi che si trovavano in entrambe le sfere politiche. Questo potrebbe essere dovuto anche al fatto che in entrambe le sfere aveva acquisito una certa popolarità, normalmente da versioni tradotte delle sue commedie.

Fu così che all'inizio dell'estate del 1959 Eduardo “visita l'Unione Sovietica, un paese in cui le sue commedie sono rappresentate e pubblicate già da anni,”¹¹⁵ visitando durante il suo giro diverse città, includendo altresì la capitale Mosca, dove “l'esito della tournée è addirittura trionfale”.¹¹⁶ Quindi da tutti e due gli spettri politici, da entrambi lati della cosiddetta *Cortina di ferro*, Eduardo ebbe successo, dimostrando che l'arte, e specificamente il teatro, va oltre le barriere politiche ed è più forte della divisione politica insuperabile in altri ambienti.

Tre anni dopo, ispirato dal successo avuto nel primo giro in Europa Orientale, Eduardo decise di fare un altro tour. Questa volta, però, includendo anche altri paesi sotto il controllo dei sovietici e che avevano poco accesso a prodotti, siano pure artistici, dell'Occidente. Ma per fare il giro ancora più completo, ne aggiunse anche paesi di Europa occidentale, rendendolo ancora più un simbolo della forza del teatro per sopra delle differenze politiche. Perciò il 14 marzo di 1962 parte per una tournée in Ungheria, Polonia, Unione Sovietica, Austria e Belgio, dove di nuovo venne accolto in modo molto positivo.¹¹⁷

¹¹⁴ Ivi, p. LXVI.

¹¹⁵ Ivi, p. LXIX, LXXIII.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ivi, p. LXXIII.

4.8. Eduardo e la sua versatilità artistica

Come artista, Eduardo era molto versatile, era aperto a utilizzare diversi mezzi, come teatro, cinema e televisione, come è stato già menzionato. Però ancora prima di fare le registrazioni delle sue commedie per la televisione, Eduardo ricorse ad una forma ancora previa sia alla televisione che al cinema. Si tratta chiaramente della radio. Sorprendentemente decise di farlo molto tardivamente, nel 1959, poiché la radio era stata popolare per moltissimi anni già e cominciava a perdere popolarità in confronto alla televisione, la cui popolarità e uso stavano crescendo molto rapidamente. Ma nonostante ciò, nel corso del 1959 Eduardo lavorò per la radio, dove realizzò diverse edizioni di sue commedie, aiutando così a diffondere il suo lavoro a posti più remoti, a quelli che non potevano permettersi di andare a teatro o, per esempio, a immigrati italiani all'estero.¹¹⁸

Fino a qui si tratta comunque di diversi mezzi o quasi varianti del teatro, o nel caso del cinema almeno un'arte strettamente collegata. Esiste tuttavia un altro settore artistico nel quale Eduardo era attivo e che aveva un legame meno ovvio con il teatro. Uguale a molti altri drammaturghi napoletani, come per esempio Salvatore Di Giacomo, Ernesto Murolo e Raffaele Viviani, Eduardo scriveva anche delle poesie. Persino una della sue commedie *De Pretore Vincenzo* (1957) nacque da una sua poesia dello stesso nome. Eduardo viene considerato anche un poeta napoletano di somma importanza, lasciando una traccia in questo campo con poesie come *Si t'o sapesse dicere, I' vulesse truvà pace, 'A fenesta, Tre ppiccerille* e *'O raggio 'e sole*.

Eduardo cominciò a scrivere le poesie da una giovane età, ma vennero pubblicate appena verso la fine della sua vita e alcune pure postume. Nel 1971 venne pubblicato *'O canisto*, un libro che raccoglie scritti, riflessioni, aforismi, curiosità, poesie, disegni, quindi un libro nel quale si può apprezzare la sua versatilità come artista.¹¹⁹ Mentre nell'estate del 1975 uscì da Einaudi il volume *Le poesie di Eduardo*, e poi una nuova raccolta, *'O penziero e altre poesie di Eduardo*, che uscì postuma nel 1985.¹²⁰

Tuttavia rimane ancora un'altra attività realizzata da Eduardo per finire l'elenco: la traduzione. Durante la sua carriera aveva tradotto occasionalmente, per esempio lavori di

¹¹⁸ Ivi, p. LXXI.

¹¹⁹ Ivi, p. LXXXII.

¹²⁰ Ivi, p. LXXXVII.

Pirandello dal siciliano al napoletano per poter rappresentarli con la sua compagnia. Però già da grande, Eduardo decise di tradurre un classico del teatro mondiale, *La tempesta* di Shakespeare. Ma non in italiano, la cui traduzione esisteva già, ma volle tradurla in napoletano del Seicento, perché quella era la lingua che avrebbero parlato i personaggi dell'opera shakespeariana. Poi, quando la traduzione fu terminata, fece fare uno spettacolo con marionette, il cui fu registrato, e nel quale Eduardo fece tutte le voci maschili.¹²¹ Il tempo per tradurre lo trovò soltanto dopo aver lasciato il palcoscenico alla fine degli anni 70.

Non c'è dubbio che Eduardo visse per il teatro. Non c'è un momento nella sua vita nel quale non si occupò di lui, né durante la prima infanzia, né durante i suoi ultimi anni. Perché anche l'anno della sua morte si recò sul palcoscenico. Quell'anno, nel 1984, Eduardo salì sul palcoscenico per l'ultima volta a Taormina per ricevere il premio Una Vita per il Teatro, accompagnato da suo figlio Luca, e fece un discorso di ringraziamento, il quale fece l'impressione di un congedo dal teatro, nonché un testamento artistico.¹²²

Il patrimonio artistico di Eduardo De Filippo lasciò una traccia enorme nel teatro napoletano, italiano e mondiale della sua epoca e continua a avere effetto fino ai giorni d'oggi. Oltre a quelle già menzionate, fra le opere più conosciute di Eduardo si trovano *Le bugie con le gambe lunghe* (1947), *La grande magia* (1948), *Le voci di dentro* (1948), *La paura numero uno* (1951), *Mia famiglia* (1953), *Sabato, domenica e lunedì* (1959), *Il sindaco del rione Sanità* (1960), *L'arte della commedia* (1964) e *Gli esami non finiscono mai* (1973).

5. Raffaele Viviani

5.1. Chi era Raffaele Viviani?

Il secondo drammaturgo che verrà analizzato ebbe forse meno successo di Eduardo, sia in Italia che nel mondo, ma questo non lo rende per niente meno apprezzabile. A Napoli, Raffaele Viviani viene ancora considerato fra i drammaturghi più influenti del '900 e inoltre "è tra le figure più prolifiche nella musica dello spettacolo italiano della prima metà del Novecento".¹²³ Qui vediamo già la prima differenza con Eduardo, il quale non si dedicò in nessuna maniera alla musica, né a spettacoli musicali, eppure la canzone napoletana è una parte essenziale della scena

¹²¹ Ivi, p. XCVI-XCVII.

¹²² Ivi, p. XCVIII.

¹²³ Pasquale Scialò, *Canti di scena*, Napoli, Casa editrice musicale Simeoli, 2006, p. 7.

artistica di Napoli. Molti poeti che allo stesso tempo erano attivi nel teatro, come i già menzionati Salvatore Di Giacomo e Ernesto Murolo, scrivevano parallelamente anche i testi per canzoni napoletane, oppure c'erano poeti come Ferdinando Russo e E.A. Mario che scrivevano sia poesie che canzoni, ma senza partecipare alla vita teatrale della città. Quindi c'era una certa flessibilità nell'attività artistica napoletana.

Raffaele Viviani, in quanto a genere artistico, si trova più vicino a Salvatore Di Giacomo, giacché fu “commediografo, attore, cantautore urbano,” e svolse un ruolo importante sia per la poesia, la canzone e il teatro napoletano, combinando spesso tutti e tre i generi, lasciando la sua traccia anche nella musica, poiché compose un vasto corpus di canti scenici di cui alcuni, divenuti popolari anche grazie alle numerose rappresentazioni teatrali, entrarono con il tempo a fare parte del repertorio di significativi interpreti della canzone.¹²⁴

La musica nel teatro fu pure l'espressione artistica con la quale cominciò la sua carriera. Questa, come quella di Eduardo, ebbe inizio per Viviani ad una giovane età. Nonostante ciò, le circostanze della nascita di Viviani furono diverse, giacché provenne di una famiglia di uno strato sociale più basso, visto che Viviani nacque in una modesta famiglia a Castellammare di Stabia il 10 gennaio 1888, dodici anni prima di Eduardo, cosa che spiega perché, prima di essere contemporanei, Viviani fu uno degli mentori ed esempi da seguire per Eduardo.¹²⁵

5.2. Inizi teatrali

Ma in comune aveva già dall'inizio una relazione molto stretta con il teatro fin dalla più giovane età, vedendolo da dietro le quinte per il fatto che i padri di entrambi lavoravano in quel ambito. Il genere e l'ambiente teatrale della loro infanzia furono, però, molto diversi, specialmente cominciando dal ruolo dei padri. Il padre di Eduardo era il capocomico e personaggio illustre del teatro napoletano della borghesia. Il padre di Viviani, invece, era vestiarista teatrale, ma comunque, “tale attività paterna consente al figlio, sin dalla più tenera età, di vivere a diretto contatto con il mondo dello spettacolo popolare napoletano”.¹²⁶ Qui si può constatare ancora un'altra differenza, cioè che per le prime esperienze di Viviani si trattava di un teatro napoletano

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid.

popolare, più vicino al popolo, che si rifletteva anche nella sua vita quotidiana, dato che viveva in simili circostanze di quelle rappresentate in quegli spettacoli.

Anche Viviani fece il suo debutto teatrale ad una giovanissima età eppure a causa di un concorso di circostanze fortuite: “a soli quattro anni, una sera, accompagnando il padre in un teatro della città si verificò un’emergenza dovuta all’improvvisa malattia di un tenore,” e di conseguenza “il piccolo Raffaele, che aveva più volte assistito alla esibizione del cantante, fu proposto per la sostituzione”.¹²⁷ Ma la parte più comica è che questo avvenimento influenzò anche la sua carriera, almeno l’inizio, dato che “andò bene e da allora prese avvio la sua carriera”.¹²⁸ Bisogna ricordare che all’inizio si trattava soltanto di musica, Viviani aveva cantato e non aveva recitato, giacché questa parte cominciò a farla più tardi.

Tuttavia, per cominciare a stabilirsi seriamente, Viviani dovette aspettare alcuni anni. In quel momento gli fu importante ancora una volta il legame del padre con il teatro, ma questa volta gli servì da appoggio additionally l’abilità musicale della sorella, la quale si dedicherebbe anche lei al teatro dopo. Il suo debutto pianificato, e non come sostituzione a causa di una emergenza, accadde quindi nel 1895 quando “lo ritroviamo al Teatro Masaniello, gestito dal padre, questa volta però in coppia con la sorella Luisella,... che diverrà una delle protagoniste femminili del teatro napoletano”.¹²⁹ Pertanto i suoi inizi della vita dello spettacolo furono strettamente legati alla musica, poiché questa volta si trattò anche di un pezzo musicale.

Con il passare degli anni, queste rappresentazioni musicali si trasformarono piano piano in teatro classico per il giovane Viviani, trovandosi spesso in spettacoli di genere misto, dove si potette apprezzare anche il suo talento per la recitazione. Viviani stesso trovava piacere in entrambi i generi, cosa che viene riflettuta nelle sue prime scelte a livello di varietà teatrale. Vale a dire che “dal 1908-1916 Viviani crea un proprio repertorio di ‘numeri’ che, oltre a scenette e monologhi con accompagnamento strumentale, prevede anche un’ampia gamma di musiche vocali”.¹³⁰ Il tema delle scenette poteva variare, ma più spesso si trattava di temi legati piuttosto al popolo e non alla borghesia.

¹²⁷ Ivi, p. 8-9.

¹²⁸ Ivi, p. 9.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ivi, p. 15.

In questo ambiente, dove gli attori e il pubblico erano prevalentemente plebei, si sceglievano per lo più i temi e gli argomenti collegati alla loro vita. Questo veniva fatto spesso in modo che le difficoltà e le sfide venivano enfatizzate attraverso la rappresentazione della vita quotidiana di un individuo che si trovava in quelle circostanze. Così nacque per esempio, *Lo scugnizzo*, che sarebbe un ragazzo di strada, spesso senza genitori e senza modo di guadagnarsi da vivere. In una rappresentazione teatrale, sia musicale o no, di *Lo scugnizzo*, “comunemente definito ‘macchietta’ (un genere monologante di breve durata con accompagnamento musicale, introdotto dal poeta Ferdinando Russo per l’attore buffo Nicola Maldacea), delinea sinteticamente una precaria tipologia sociale legata alla vita di strada napoletana”.¹³¹

5.3. Il popolo come genere artistico

Questa ambientazione sociale rivelò essere uno degli aspetti che caratterizzò di più la carriera teatrale di Viviani. Già dai suoi inizi sul palcoscenico si aderì a questa idea e rimase fedele durante tutta la sua vita artistica. In questo senso si allontanava dal teatro scarpettiano e si avvicinava di più al popolo e alla gente della Napoli più svantaggiata. Quindi già dai suoi inizi si trovava all’estremo opposto del teatro riformato di Scarpetta, nel quale Felice Sciosciammocca aveva sostituito Pulcinella e il quale era più orientato per un pubblico borghese, e così come contrasto nei primi decenni dell’900, apparvero sulle scene napoletane le commedie di Raffaele Viviani, con le quali l’autore rimise al centro del palcoscenico la plebe che Scarpetta aveva rimosso.¹³² In questo senso seguì l’esempio di Di Giacomo, il quale una generazione prima aveva portato per prima le classi svantaggiate sul palcoscenico dei teatri di Napoli.

Si può dire, quindi, che Di Giacomo gli servì da maestro a Viviani, le opere gli servivano da esempio di come si poteva realizzare un avvicinamento del popolo e la loro quotidianità, insieme ai loro problemi, al pubblico del teatro napoletano. Ma la formazione di Viviani non venne esclusivamente dal esempio de Di Giacomo, effettivamente molto prezioso, ma i suoi origini sul palcoscenico, cioè il genere con cui cominciò, lo aiutarono anche a diventare il Viviani che si conosce oggi: “Viviani si era formato prevalentemente nell’ambiente del Varietà e di questo aveva assimilato l’ironia graffiante, il carattere sovversivo e antiborghese e il gusto della

¹³¹ Ivi, p. 9.

¹³² Cfr. Donatella Fischer, *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, op. cit., p. 12.

provocazione,”¹³³ ma da questo genere imparò anche a creare una immagine realista del soggetto delle sue commedie, dato che assimilò anche “una forma di realismo attraverso il quale il drammaturgo dipinse immagini impietose e talvolta raccapriccianti della miseria coatta in cui sopravviveva la plebe napoletana”.¹³⁴

Quest’ ironia verso la borghesia si era già vista prima di Viviani, ma per la rappresentazione senza censura della plebe napoletana aveva visto soltanto pochi precedenti. Si deve al fatto che in quell’epoca la gente andava a teatro a divertirsi e a dimenticare i problemi della vita quotidiana, specialmente quelli degli altri. Ma Viviani scelse di dare una voce a quelli che non l’avevano avuto fino a quel momento, gruppi molto grandi di gente invisibili agli occhi della borghesia. Viviani scriveva quindi per “personaggi emarginati, prostitute, ladri, senza tetti, che si aggirano nei vicoli di Napoli senza meta, incontrandose e scontrandosi e ripetendo all’infinito la loro storia di solitudine ed esclusione”.¹³⁵ Qui si vede il bisogno di alcuni dei personaggi di ripetere la loro solitudine ed esclusione all’infinito, questa è una caratteristica tipica della gente che viene esclusa dalla società e che non viene mai ascoltata. Così le commedie non erano solo per intrattenimento, ma servivano anche da mezzo per informare e fare vedere agli altri la vita di quegli strati di gente che hanno bisogno di essere aiutati e di sentirsi uomini uguali agli altri e fare vedere ai più vantaggiati che quelli che fino a poco disprezzavano hanno spesso gli stessi sentimenti e desideri di loro.

Tuttavia, il fattore sociale non è l’unico che può essere analizzato nelle opere teatrali di Viviani. Insieme alle differenze sociali si trovano anche discrepanze a livello linguistico. Le commedie di Viviani “dipingono la Napoli dei ‘bassi’ dove la lingua è un napoletano strettissimo, a cui si assommano le grida dei venditori ambulanti e gli strilli delle donne,”¹³⁶ cioè, le varie forme in cui si esprimono gli abitanti dei posti “dove la miseria spinge a qualsiasi forma di sopravvivenza”.¹³⁷ Anche se il teatro scarpettiano utilizzava per lo più pure il napoletano nelle sue commedie, questo si differenziava molto da quello usato dai personaggi di Di Giacomo e poi di Viviani. Questo vuol dire anche che nelle commedie di Viviani l’italiano trovava meno spazio che nelle opere di Scarpetta, dove alcuni lo utilizzavano, oppure cercavano di utilizzarlo di maniera

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid.

comicamente maldestra, per distinguersi dai personaggi presumibilmente più bassi nella scala gerarchica della società napoletana.

Il popolo veniva rappresentato da Viviani senza Romanticismo né censura, scoprendo così i problemi più intimi di costui. Ma non per questo venivano descritti in modo patetico e come vittime del destino che accettano quello che gli tocca senza combattere. I personaggi di Viviani “hanno anche una loro strategia morale e psicologica per fare fronte alla miseria in cui si trovano, vale a dire l’autoironia,”¹³⁸ in qualche modo simile alla autoironia borghese di alcune opere di Scarpetta, ma nelle opere di Viviani serviva per “ridere di se stessi, adottando un atteggiamento quasi filosofico nei confronti della propria situazione e quindi riuscendo ad evitare la disperazione”.¹³⁹ Dunque qui portava anche delle soluzioni, aveva dei risultati più palpabili, aiutando ai personaggi di evitare la disperazione e di non arrendersi inerti di fronte alla loro situazione. Questa strategia, quasi creata dalla mancanza di altre possibilità, spingeva verso una necessità di usare la testa e l’umore dove i mezzi finanziari e la carità sociale non bastavano.

Questa contrapposizione fra il proletariato e la borghesia è soltanto uno dei fattori conflittivi analizzati da Viviani. Oltre l’immagine più generale, si concentrava anche sulle relazioni dei fattori dentro l’ambiente stesso degli strati svantaggiati della città. Il teatro di Viviani è un “esempio paradigmatico di elaborazione simbolica di un doppio conflitto: quello tra l’individuo e il suo gruppo di riferimento – il vicolo, il quartiere, insomma la comunità – e quello tra i valori del gruppo e quelli della società nel suo insieme”.¹⁴⁰ Quindi il ritratto creato dall’autore crea sia un micro che macrocosmo, dove il gruppo che viene rappresentato viene studiato come unità e poi anche come parte di un tutto.

Viviani fu riconosciuto anche per questo fatto di aver creato commedie che riflettono Napoli nella sua totalità, anche se sempre dal punto di visto del popolo. Perché anche se la cosa che lo distinse di più fu il fatto di portare sulla scena il “*popolino* napoletano,” di lui è stato detto che il suo teatro “è un teatro che racconta Napoli”.¹⁴¹ Viviani fece vedere Napoli come era davvero, senza nascondere le verità scomode. Molti critici sono d’accordo su questo punto, anche se spesso il nome di quello strato che mise sulla scena viene descritto con tanti nomi diversi. Per esempio:

¹³⁸ Ivi, p. 13

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Mariano Mauriello, *Dramma di genere. Femminile e maschile nel teatro di Raffaele Viviani*, op. cit., 7.

¹⁴¹ Ivi, p. 11.

“popolo, popolino, *se non addirittura* plebe o, negli studi più recenti, sottoproletariato urbano o, ancora, proletariato marginale,”¹⁴² ma nonostante tutte queste varietà e possibilità nella nominazione per descrivere il soggetto delle commedie di Viviani, un accordo chiaro e unanime c’è nel dire che Raffaele Viviani ha tanto abilmente saputo raccontare questa parte importante della città partenopea.

Chiaramente non bastava che la descrisse soltanto, in quel modo non avrebbe ricevuto l’attenzione e i meriti che ricevette durante la sua carriera. La tecnica che applicò nel rappresentare i dialoghi, le ambientazioni, le storie raccontate, tutto questo doveva essere riprodotto in un modo efficace e realista, e tutto questo anche soddisfacendo le aspettative dell’intrattenimento teatrale. Viviani riuscì a fare questo, perché i suoi personaggi rimasero credibili, la loro vita quotidiana la rappresentò “senza caricarla di finzione,” ma allo stesso tempo “lasciandola vibrante, pullulante, misteriosa e incantevole, furente e tenera”.¹⁴³ Questa versatilità nel rappresentare il popolo contribuì al suo successo e alla sua importanza come figura del teatro napoletano. Questa flessibilità tematica gli permise di realizzare una rappresentazione della realtà che toccava diversi aspetti, creando così un’immagine più completa.

5.4. Personaggi e ambientazione

Questo si può vedere analizzando una commedia intera, ma si può pure vedere analizzando le singole parti, specialmente i personaggi, la multidimensionalità si trova anche in loro. Prendiamo per esempio Ines, detta Bammenella, una delle figure più emblematiche e meglio conosciute del teatro di Viviani, nella sua commedia del 1905 *Bammenella ‘e ncopp’ ‘e Quartiere*, la quale era “una prostituta non più nel fiore degli anni che, seppure all’interno di uno schema patriarcale profondamente interiorizzato,”¹⁴⁴ qui si vede già un parallelismo con alcuni temi trattati di Eduardo De Filippo, specialmente in *Filumena Marturano*, giacché anche Bammenella “si mostra sulla scena in tutto il suo carisma e in tutta la sua piena autodeterminazione”.¹⁴⁵ Viviani gli rese la dignità e la forza a questi personaggi marginalizzati, dandogli anche una opportunità di

¹⁴² Ivi, p. 12.

¹⁴³ Ivi, p. 14.

¹⁴⁴ Ivi, p. 15.

¹⁴⁵ Ibid.

esprimersi sul palcoscenico. Anche se questo succedeva attraverso dei personaggi inventati, il messaggio era valido anche per le loro controparti nella vita reale.

Nonostante questa decenza ridata a queste persone in bisogno, non veniva perciò dimenticata la miseria e le vite sacrificate che dovevano tirare avanti. Pertanto si possono vedere due aspetti della narrazione di Viviani nell'esempio menzionato. Cioè, che "addirittura quando incarnano l'immagine della vittima sacrificale, le donne sono sempre al centro della narrazione".¹⁴⁶ Questo ruolo essenziale della donna è un riflesso del suo ruolo importante all'interno della famiglia, un altro aspetto centrale nel teatro di Viviani. La famiglia, a sua volta, rappresenta l'asse principale della società. Quindi per una ragione molto simile a quella di Eduardo, Viviani mette spesso la famiglia al centro dell'attenzione nelle sue commedie.

Nel teatro di Viviani "ci si confronta, difatti, con una famiglia non-famiglia, una famiglia *spezzata*,"¹⁴⁷ quasi sempre dalle circostanze e dall'ambiente in cui sono costretti a vivere, "anzitutto per l'ambientazione delle sue opere che, specie nella prima fase della produzione e fino agli anni Trenta, sono caratterizzate dalla totale assenza delle mura domestiche, il quartino unifamiliare, appunto".¹⁴⁸ Qui si vede, quindi, la grande differenza fra la rappresentazione della famiglia nelle opere eduardiane e in quelle di Viviani. La famiglia nelle commedie di Eduardo rappresenta quasi sempre la famiglia classica che vive insieme, genitori e figli, a volte altri parenti, ma la famiglia nelle opere di Viviani rappresenta una famiglia più generale, più legata allo strato sociale e alla qualità di vita che lega le persone che vivono nello stesso posto con le stesse condizioni, trovando uno spazio di vita condiviso spesso per strada, più specificamente, nel vico.

Questo fatto si vede dall'ambientazione stessa delle commedie. Invece di fare svolgere le sue opere in case familiari, Viviani crea un teatro dove "lo spazio in cui si muovono i personaggi è la strada (basti pensare che molte delle sue opere hanno per titolo un luogo specifico della città, che è lo spazio in cui si svolge la narrazione) o luoghi che ne riproducono le dinamiche sociali,"¹⁴⁹ si tratta quindi di "un teatro *en plein air*," dove "i soli titoli dei suoi lavori rappresentano una mappa toponomastica della città: *Via Toledo di notte*, *Via Partenope*, *Piazza Municipio*, *Borgo S.*

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ivi, p. 16.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ivi, p. 16-17.

Antonio Abate".¹⁵⁰ Prima di Viviani, questo venne fatto soltanto da Salvatore Di Giacomo, per esempio nella commedia *'O voto*. Questo si deve al fatto che Viviani scriveva partendo da quello che aveva vissuto lui, dalle esperienze proprie. Avendo vissuto, in modo diretto e indiretto, le difficoltà dei suoi personaggi, potette descrivere e portare sul palcoscenico questo mondo in modo realistico e credibile. "Viviani scriveva ciò che conosceva meglio," cioè la strada, con "la vita dei vicoli e degli angiporti," e più che altro "rappresentava lo scugnizzo come emblema, come archetipo più che come personaggio," giacché lui stesso dichiarava che "non costruiva personaggi ma ambienti".¹⁵¹

Questa sua scelta ebbe un significato che andò oltre a una decisione creativa. Per lui si trattava di giustizia sociale, di dargli una voce alle persone che sennò non ce la avevano. E non fu affatto una decisione facile da prendere, dato che gli costò molto a livello di carriera. A differenza di Eduardo, il nome di Viviani è poco conosciuto fuori di Napoli, e questo si deve proprio al fatto di aver scelto una tematica socialmente sensibile e a volte molto specifica alla città. Viviani non si voleva conformare alla norma teatrale della sua epoca, e per questo il drammaturgo "Enzo Moscato racconta come sia stato difficile per Viviani avere successi fuori del contesto napoletano, a causa, asserisce lui, della 'sgradevolezza' del suo teatro".¹⁵² Nonostante ciò, Viviani rimase fedele alle sue origini e al suo senso di giustizia sociale, anche se gli impediva diventare più famoso o avere un successo più diffuso. Per lui non erano questi gli obiettivi da seguire, ma piuttosto la rappresentazione del popolo e fare la portavoce dei loro problemi e delle loro ingiustizie quotidiane. Quindi Viviani "coglie questo importante tratto culturale e se ne fa interprete, traducendo in lingua teatrale la realtà di disagio sociale, indigenza e precarietà dei membri del popolino,"¹⁵³ e questo rimase per lui il vero senso del suo lavoro, la sua vocazione teatrale.

Malgrado tutto questo, o forse è meglio dire proprio per questo, la sua figura è di molta importanza nella storia del teatro napoletano, indipendentemente dalla poca popolarità ottenuta fuori di Napoli. Ma non fu solo la tematica che lo rese rispettato e ammirato nella città partenopea, sennò anche il modo di recitare, la profondità dei temi trattati e come vennero trattati, come anche il modo in cui scrisse le commedie, questi fattori svolsero tutti un ruolo ugualmente importante.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ivi, p. 38.

¹⁵² Ivi, p. 41.

¹⁵³ Ivi, p. 37.

Viene ricordato fino ad oggi, perché “coglie l’essenza del mondo a cui lui stesso appartiene in modo così profondo da risultare mai patetico e da riuscire a non restare intrappolato nella forma comunicativa del linguaggio comico che aveva condizionato autori di grande rilievo come, ad esempio, Eduardo Scarpetta”.¹⁵⁴ Ma anche differenziandosi da autori come Scarpetta, li usò da trampolino, giacché “attraverso il dramma e la tragedia, forme teatrali tradizionalmente legate alle fasce sociali alte, Viviani porta difatti in scena gli strati sociali meno privilegiati,”¹⁵⁵ ottenendo questo attraverso la sua precisione e sincerità nella trascrizione della lingua parlata, dei temi trattati, come anche la profondità dei testi.¹⁵⁶

6. *Filumena Marturano* e *L’ultimo scugnizzo*

6.1. Informazione di base *Filumena Marturano*

Una delle commedie più famose di Eduardo è senza dubbio *Filumena Marturano*, mentre *L’ultimo scugnizzo* è similamente considerato uno dei lavori più conosciuti di Viviani, il quale fu messo in scena, per esempio, anche dall’attore napoletano celebre Nino Taranto. La commedia di Eduardo fu scritta nel 1946, mentre quella di Viviani nel 1932. *Filumena Marturano* va in scena al Politeama di Napoli il 7 novembre 1946.¹⁵⁷ Mentre, stranamente, l’opera di Viviani, conosciuto più che altro a Napoli e in Campania, venne messa in scena per la prima volta in Puglia: “*L’ultimo scugnizzo* è una commedia in tre atti rappresentata da Viviani per la prima volta il 16 dicembre 1932 al teatro Piccinni di Bari”.¹⁵⁸

Filumena Marturano ebbe successo dal suo debutto, ma non senza alcune incertezze dovute principalmente al carattere controverso del tema trattato, cioè un tema che in quell’epoca era stato analizzato e esposto da pochi. Questo si riflette nelle critiche dell’epoca: “il successo di critica e di pubblico è buono, ma non senza riserve: qualche accusa più o meno velata di moralismo, qualche appunto alla crudezza della vicenda, qualche frecciata velenosa tra le righe di una recensione positiva, qualche dubbio di inverosimiglianza”.¹⁵⁹ Quindi la recita e tutti gli altri aspetti teatrali non vennero messi in dubbi, ma soltanto il contenuto a livello sociale della

¹⁵⁴ Ivi, p. 38.

¹⁵⁵ Ivi, p. 40.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Paola Quarenghi, Nicola De Blasi, *Eduardo De Filippo. Teatro*, op. cit., p. 500.

¹⁵⁸ Nunzia Acanfora, *E ce stanno fatiche...*, Università degli studi di Salerno, teatro.unisa.it/archivio/autori/viviani/teatro/crono/viviani_introultimo, 2020, p. 1.

¹⁵⁹ Paola Quarenghi, Nicola De Blasi, *Eduardo De Filippo. Teatro*, op. cit., p. 500.

commedia fu sconvolgente per il pubblico dell'immediato dopoguerra. Questo si vede riflesso anche in una dichiarazione di Titina per quanto riguarda le reazioni durante il debutto della commedia: "il pubblico rimase silenzioso ad ascoltare con attenzione. Finito il primo atto, vi furono applausi discreti, un buon successo, ma non l'entusiasmo delle altre volte, al quale eravamo abituati".¹⁶⁰ Quindi all'inizio la commedia fu accolta con meno entusiasmo del solito, ma non per una mancanza di qualità a livello artistico, ma per affrontare un tema, o piuttosto vari temi, che in quell'epoca ancora rappresentavano dei tabù o un argomento delicato.

Questi temi trattati, che erano percussori per il suo tempo, rifletterono la loro audacia anche nelle prime reazioni della gente vicina ad Eduardo. Quando finì la commedia "la lesse a un piccolo gruppo di amici e compagni d'arte" e, nel ricordo di Titina: dopo la lettura "nessuno osa parlare... Forse era sembrata una commedia estremamente audace e pericolosa".¹⁶¹ Qui si poteva già presentire l'impatto che avrebbe avuto un tale messaggio in una commedia, come anche il rischio di trattare un tema così delicato, moderno e scomodo per i tradizionalisti e conservatori dell'epoca.

Questa scelta tematica, anche se all'inizio portò incertezze nel successo generale della commedia, apportò poi al suo ulteriore successo attraverso l'importanza dei temi trattati. Questi furono importanti per l'impatto che ebbero nella società di quel periodo, nell'aprire gli occhi al pubblico per questo argomento. "Dalle cronache si ricava l'impressione di un avvenimento teatrale di natura non ordinaria; un avvenimento che travalica la vita del teatro, per investire la vita in generale e quella della società italiana dell'epoca in particolare".¹⁶² La commedia va oltre il palcoscenico, sorpassa quindi gli aspetti teatrali e artistici e tocca i problemi della società, specialmente quelli degli strati più svantaggiati, visto che la protagonista è una ex-prostituta presa in casa da un uomo delle classi più alte, Domenico Soriano, ed è proprio lei a superarlo in astuzia e a convincerlo di accettare i tre figli come se fossero suoi, insegnandogli allo stesso tempo la solidarietà e l'altruismo.

Dopo questo inizio un po' incerto per la commedia, venne un successo senza precedenti. Questo successo superò anche i limiti del teatro e arrivò fino al piano politico italiano. Qui si può vedere fino a che punto fu popolare la commedia di Eduardo, giacché "un segno della popolarità

¹⁶⁰ Ivi, p. 501.

¹⁶¹ Ivi, p. 498.

¹⁶² Ivi, p. 511.

raggiunta da Eduardo, grazie anche a questa commedia, è il tentativo, a opera di intellettuali di schieramenti opposti, di conquistarlo alla propria parte politica”.¹⁶³ Questo ebbe anche da conseguenza degli inviti a eventi o sedi politici di entrambi i lati dello spettro politico. I partiti politici videro un’opportunità per sfruttare la popolarità della commedia e di Eduardo, nonché l’audacia del tema trattato, per raggiungere i propri obiettivi politici. Questo arrivò al culmine quando un giornalista della Democrazia Cristiana “interviene presso la Santa Sede per ottenere a Eduardo e ai suoi attori un’udienza privata davanti a Papa Pio XII, in occasione della quale Titina reciterà il colloquio di Filumena con la Vergine”.¹⁶⁴

Un’altra ragione per la quale diversi gruppi politici cercarono di appropriarsi della popolarità di *Filumena Marturano* fu il suo messaggio flessibile, vale a dire, che poteva essere adattato a un’ideologia conservatrice o a una progressista. Questo fatto portò a discussioni su quale ideologia ci stava veramente dietro e in questo modo “ancora una volta la vicenda di Filumena Marturano, arrivata sul palcoscenico a partire dalla cronaca, tornava a uscire dall’ambito strettamente teatrale per immergersi di nuovo nella realtà politica e sociale del suo tempo”.¹⁶⁵ I disaccordi si devono anche al fatto che Eduardo non aveva intenzioni politiche, lui dichiarò diverse volte di non essere affiliato a nessun partito. Il suo ero un messaggio umano, dal punto di vista di una madre pensando alla vita dei figli e di un uomo più egoista, che però alla fine se ne rende conto dell’importanza di occuparsi anche del benessere altrui.

Sono questi aspetti che resero la commedia popolare e che la fecero avere tanto impatto fra la gente comune, e le caratteristiche universali della stessa assicurano la sua popolarità anche al di fuori dell’Italia e per un lungo periodo di tempo. La commedia amatissima dal pubblico, *Filumena Marturano* continuò ad essere rappresentata con successo dalla compagnia di Eduardo fino all’inizio degli anni Cinquanta.¹⁶⁶ Ma in quel momento non finirono le rappresentazioni della commedia. Dieci anni dopo riemerse con lo stesso successo di prima. Negli inizi degli anni 60 Eduardo fece un giro europeo nel quale visitò anche molti paesi del blocco orientale, i quali vengono elencati in una parte precedente del testo, e per questa tournée Eduardo decise di includere *Filumena Marturano* nel repertorio della sua compagnia teatrale, data la diffusione e popolarità

¹⁶³ Ivi, p. 512.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ivi, p. 513.

¹⁶⁶ Cfr. Ivi, p. 514.

della commedia anche all'estero. Venne presentata con successo anche nella tournée all'Est del 1962 e raggiunse indici d'ascolto da record nell'edizione televisiva che mise in onda la RAI quello stesso anno.¹⁶⁷ Questi eventi accaddero l'anno prima della morte di Titina, la quale dovette abbandonare il palcoscenico già alcuni anni prima dovuto alla sua malattia, quindi durante questo periodo la compagnia di Eduardo mise la commedia in scena con Regina Bianchi nel ruolo di Filumena.

Come è stato già menzionato prima, il suo successo si espanse anche fuori dall'Italia, sia nel periodo in cui Eduardo era attivo, sia nel periodo posteriore arrivando al giorno d'oggi. Fu e continua ad essere rappresentata in ogni parte del globo. “All'estero la commedia è, tra quelle di Eduardo, la più rappresentata in tutto il mondo: dall'America Latina ai paesi del Nord ed Est Europa, fino al Giappone e all'Africa”.¹⁶⁸ La profondità del contenuto e l'universalità del messaggio le permettono una quantità di possibilità inesauribili per continuare a metterla in scena e che sia sempre moderna e rilevante, un fattore che potrebbe essere considerato come un prerequisito per un classico, sia teatrale o di un altro genere.

Un esempio di questo si vide nel 1949 quando Eduardo “firma un contratto con una casa di produzione argentina per la cessione dei diritti cinematografici di *Filumena Marturano* (la commedia è già andata in scena a Buenos Aires per molti mesi, con grande successo)”.¹⁶⁹ Il suo successo in Argentina potrebbe considerarsi parzialmente sostenuto dal fatto che ci siano tanti immigrati italiani in quel paese, ma questi spettacoli, includendo il film, erano nella maggior parte rappresentati in spagnolo per la totalità del pubblico di quel paese sudamericano, nel quale si trovano, oltre le popolazioni indigene, tantissimi gruppi diversi di immigrati. Questo fenomeno internazionale vide il suo punto più alto alcuni anni dopo quando nella prima metà degli anni 50 accadde anche la “messa in scena di *Filumena Marturano* a Broadway”.¹⁷⁰ Di nuovo, il numero di immigrati italiani negli Stati Uniti, specialmente a New York, non svolse un ruolo nello stabilirsi e diffusione della commedia, il merito è dovuto alle caratteristiche della commedia in sé.

Anche al cinema fu ricercata questa commedia, non solo all'estero, ma nell'Italia stessa. L'adattamento più famoso essendo *Matrimonio all'italiana* di Vittorio De Sica, con Sophia Loren

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ivi, p. 515.

¹⁶⁹ Ivi, p. LVII.

¹⁷⁰ Ivi, p. LX.

e Marcello Mastroianni, basato su *Filumena Marturano*.¹⁷¹ Questo film del 1964 fu nominato per il Premio Oscar per il miglior film in lingua straniera nell'anno 1965, mentre Sophia Loren fu nominata per l'Oscar per la migliore attrice protagonista. Tuttavia "il film non convinse Eduardo, che lo considerò troppo poco aderente all'idea centrale della commedia".¹⁷²

6.2. Informazione di base *L'ultimo scugnizzo*

Analizzando l'opera di Viviani, anche *L'ultimo scugnizzo* si trova fra le commedie dell'autore che ebbero più successo. Nello stesso modo che *Filumena Marturano* è considerata una delle commedie di Eduardo più famose, *L'ultimo scugnizzo* è uno dei testi più famosi del teatro di Viviani.¹⁷³ Però con la differenza che, come è stato già detto, Viviani non ebbe un grande successo all'estero e nemmeno troppo in Italia al di fuori di Napoli e Campania. Ma nonostante questo, l'industria cinematografica si interessò anche del lavoro di Viviani. Simile ad Eduardo, molti dei film basati sulle sue opere teatrali includevano a Viviani come scrittore del soggetto, e inoltre spesso come l'attore principale. Come *Filumena Marturano*, anche *L'ultimo scugnizzo* fu trasformato in un film. Nel 1938 fu realizzata anche una riduzione cinematografica della commedia, in cui il personaggio di 'Ntonio fu interpretato da Viviani.¹⁷⁴ Per questo film Viviani scrisse anche il soggetto. Bisogna notare che anche Eduardo fece una sua versione cinematografica di *Filumena Marturano* nell'anno 1951 dove l'autore fece la regia, soggetto e l'attore.

6.3. L'importanza della tematica delle commedie

Ma la vera domanda sarebbe perché proprio queste commedie qui sono state quelle che ebbero maggiore impatto al pubblico e alla società dell'epoca. Vediamo prima l'opera di Viviani, soprattutto i temi trattati, dato che l'ambientazione generale delle sue opere è già stata analizzata e si trova anche al centro di *L'ultimo scugnizzo*, cosa che si può notare semplicemente leggendo il titolo. In questa commedia dominano due temi che ricorrono spesso nel teatro di Raffaele Viviani: la *miseria* e l'*emarginazione*, giacché, come lo indica il titolo, si tratta di un ragazzo di strada, uno scugnizzo, che già raggiunta l'età di un maggiorenne si vuol sistemare trovando un lavoro onesto e lavorando sodo.¹⁷⁵ Così questo personaggio, 'Ntonio Esposito, cioè l'ultimo scugnizzo, si

¹⁷¹ Ivi, p. 515.

¹⁷² Ivi, p. 516.

¹⁷³ Nunzia Acanfora, *E ce stanno fatiche...*, op. cit., p. 1.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ibid.

distingue dagli altri ventitré personaggi che compaiono nella commedia. Anche il cognome del personaggio ci rivela dei dettagli, poiché il cognome Esposito veniva dato a orfani di cognomi ignoti, quindi già dal cognome in sé si può inferire che si tratta di uno scugnizzo, di una persona marginalizzata la quale è cresciuta in condizioni sociali svantaggiate.

Qui si trova un parallelo importante con il personaggio di Filumena, la quale anche proviene da una situazione simile di marginalizzazione e svantaggio sociale ed economico. E come ‘Ntonio, Filumena tenta di trovare una via di uscita di quella vita, dove può vivere una vita onorata e onesta, vuole superare il suo passato da prostituta. In questo assomiglia molto al protagonista di *L’ultimo scugnizzo*, visto che anche “‘Ntonio vuole cambiare vita, desidera abbandonare il suo passato precario, è deciso a superarlo, ma non a rifiutarlo”.¹⁷⁶ Entrambi i personaggi si negano a rifiutare il loro passato, ammettendo sempre, quasi con orgoglio, quali sono le loro origini, e preferiscono concentrarsi sul tentativo di creare un futuro diverso, specialmente per quelli che verranno dopo di loro, per i loro figli. Qui si trova la vera fonte motivazionale e energetica di entrambi i protagonisti, si potrebbe anche dire che è l’asse della storia in entrambe le commedie. ‘Ntonio, per esempio, “tenta di procacciarsi un lavoro onesto per vivere dignitosamente e per offrire al figlio, che sta per nascere, una famiglia ed un’esistenza felice,” e tutto il suo sforzo e le sue energia apparentemente infinite sono basati su di questo.¹⁷⁷ Non lavora per se stesso, sapendo che lui oramai è già abituato alla vita della strada, alla vita del popolo dei *vasce*, cioè dei bassi napoletani, per lui non sarebbe un problema continuare a vivere in quelle condizioni. La decisione di cambiare la sua vita la prende pensando al futuro di suo figlio che sta per nascere, per assicurargli il futuro e che non sarà costretto a subire le stesse difficoltà, sfide e ingiustizie degli strati più svantaggiati della città.

Filumena vuole fare lo stesso, e lo fece già a livello economico prendendo soldi da Domenico a dandogli ai suoi tre figli, che in quel momento non sapevano di esserlo, e aiutandogli con le loro imprese e commerci. Però per lei non basta e vuole anche che siano riconosciuti da Domenico e che ricevano il suo cognome, assicurando così un futuro più prospero ai giovani e anche alle loro future famiglie. Alla fine della commedia questo le riesce nella sua totalità, giacché

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

Domenico si sposa con Filumena, per seconda volta, e riconosce a tutti e tre giovani come figli propri.

Qui si trova la differenza principale fra le commedie, cioè nella conclusione, nel risultato degli sforzi dei protagonisti. *L'ultimo scugnizzo* non finisce come *Filumena Marturano* con il protagonista piangendo dalla gioia e dal sollievo di aver liberato per bene ai suoi figli della miseria in cui lei stessa dovette crescere. Nella commedia di Viviani c'è speranza da parte del protagonista ottimista che si sente sicuro di essere sulla via giusta per garantire una vita migliore al futuro figlio, “ma l'annuncio della morte del nascituro recide il filo della speranza e della rinascita di 'Ntonio”.¹⁷⁸ L'opera di Viviani finisce con la sconfitta e la condanna a rimanere nel mondo della miseria, forse un'immagine più realista dall'autore che visse questa vita personalmente.

Con la perdita di suo figlio, il protagonista perde anche l'ottimismo e la speranza di creare un futuro migliore per la sua famiglia, perdendo allo stesso tempo l'energia per lottare. Ma questo evento gli porta anche una rivelazione a livello sociale, dato che “nonostante i suoi sforzi di inserirsi nel mondo del lavoro, 'Ntonio comprende di essere diverso dagli altri, e ricade nel suo ruolo di *emarginato* senza alcuna speranza di cambiamento”.¹⁷⁹ Quindi nell'opera di Viviani, non c'è una dinamicità fra strati sociali e la possibilità di salire nella scala gerarchica della società napoletana, come si riesce a fare la protagonista della commedia di Eduardo.

Tuttavia, questo non vuol dire che Eduardo scrisse la commedia senza basarsi nella realtà sociale della sua città. “Naturalmente poi la commedia è il frutto dell'osservazione di Eduardo su situazioni reali, aggravate dagli sconvolgimenti materiali e morali prodotti dalla guerra”.¹⁸⁰ Quindi la commedia di Eduardo non è meno realistica, solo un esempio più positivo, o almeno con un lieto fine, visto che anche il suo lavoro era basato sulla realtà partenopea dell'epoca. Però in questa citazione si vede ancora un'altra differenza con l'opera di Viviani: le conseguenze della Seconda Guerra Mondiale. Questo è chiaro, giacché *L'ultimo scugnizzo* fu scritto 7 anni prima dell'inizio della guerra. Questa prossima citazione è stata presa da un'intervista di Eduardo: “è una commedia sociale, vuol essere la riabilitazione di una categoria di donne, vuol essere un grido di ribellione in questo mondo sconvolto e turbinoso che ci ha lasciato la guerra”.¹⁸¹ Dunque, la guerra e le sue

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Paola Quarenghi, Nicola De Blasi, *Eduardo De Filippo. Teatro*, op. cit., p. 488.

¹⁸¹ Ibid.

conseguenze sul popolo di Napoli, la città italiana più bombardata durante la guerra e che vide delle miserie inimmaginabili anche quando finirono di cadere le bombe, vengono anche trattate in *Filumena Marturano*, anche se non così direttamente come nella sua commedia *Napoli milionaria!*

Oltre a questo, si vede nella dichiarazione di Eduardo anche uno dei fattori più innovatori per la società dell'epoca: il ruolo della donna, il quale nella commedia di Viviani non appare che come sottofondo per la storia di 'Ntonio, che lavora per un avvocato, la moglie del quale non ha altro che un ruolo secondario anche lei, solo l'importanza del ruolo della fidanzata di 'Ntonio rende quella importanza quasi sacra della donna nella commedia. Nell'opera di Eduardo "non è più la donna perduta a essere oggetto del disprezzo dell'uomo, ma il contrario".¹⁸² Quindi per la prima volta è la donna ad avere il ruolo principale, e non è per caso che la commedia prende il titolo dalla protagonista. Il fatto di concentrarsi sui problemi della donna, specialmente una donna delle classi più svantaggiate, fu una decisione rivoluzionaria per quel periodo e di grande importanza sociale. Perciò molti critici sono d'accordo che "il pensiero femminista è stato soprattutto importante nell'analisi di *Filumena Marturano*".¹⁸³ Sebbene la donna abbia avuto dei ruoli importanti in commedie precedenti, includendo quelle di altri autori, non era mai stata il centro della trama, il personaggio più forte e più umano che riesce ad ottenere il suo obiettivo, non con l'attrazione fisica o l'inganno, ma con la testa e con l'umanità. Il dileggio di quella morte simulata e di quell'improvvisa 'resurrezione' non sono solo lo stratagemma di Filumena per ottenere un nome per i suoi figli, sono anche "il colpo di accetta che spezza la catena di una lunga tradizione di donne perdute, sconfitte e messe all'angolo".¹⁸⁴

La motivazione per la commedia gli arrivò sentendo a sua sorella Titina parlare delle ingiustizie di essere un'attrice, in confronto alle sue controparti maschili. In seguito si trovano le parole di Eduardo prese da un'intervista: "Scrissi *Filumena Marturano* proprio per mia sorella Titina. Era un po' avvilita: mi aveva confidato di aver perso l'entusiasmo per il teatro, anche perché il vero successo alla ribalta, diceva, è sempre riservato all'uomo, al primo attore".¹⁸⁵ Grazie a questo, Titina De Filippo ritrovò il fattore stimolante nel teatro, visse un risascimento artistico e

¹⁸² Ivi, p. 489.

¹⁸³ Donatella Fischer. *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, op. cit., p. 4.

¹⁸⁴ Paola Quarenghi, Nicola De Blasi. *Eduardo De Filippo. Teatro*, op. cit., p. 492.

¹⁸⁵ Ivi, p. 496.

ebbe un riconoscimento da lungo tempo dovuto. Questo è anche vero per tutte le altre attrici che interpretarono Filumena.

6.4. Analisi linguistica

Per quanto riguarda le differenze linguistiche, in entrambi le commedie viene parlato prevalentemente il napoletano. Nel teatro napoletano, anche se è il napoletano quello che viene parlato in maggior parte, anche l'italiano viene utilizzato in situazioni specifiche, e spesso l'uso della lingua contribuisce alla caratterizzazione del personaggio. Un altro aspetto linguistico che ci rivela delle informazioni sui personaggi è come parla il napoletano e come parla l'italiano, per esempio, se il suo italiano è pieno di errori o di forme sintattiche prese dal napoletano, si può constatare che il personaggio proviene da uno strato sociale più popolare. Ma oltre a rivelarci informazione sul personaggio, l'uso della lingua ci dice anche molto sulla relazione fra i due personaggi. Se i due personaggi parlano esclusivamente in napoletano si può presupporre una relazione più intima o una conoscenza stretta, mentre l'uso dell'italiano può indicare più formalità nella relazione o nella situazione in cui si trovano entrambi i personaggi.

Nella commedia di Viviani il protagonista 'Ntonio proviene dai *bassi* popolari napoletani e cerca di sistemarsi per la sua futura famiglia trovando un lavoro come aiutante di un avvocato, che rappresenta la classe più alta. Prima che appaia 'Ntonio c'è una conversazione fra l'avvocato Razzulli e Donna Rosa, la moglie. Entrambi appartengono alla borghesia napoletana, però si tratta di una situazione informale fra due personaggi che si conoscono molto bene.

DONNA ROSA - (contrariata) Mo ti metti n'ata spesa?

L'AVVOCATO RAZZULLI - E comme 'o faccio l'avvocato? Io sulo? (Le mostra la scrivania ingombra di carte) Guarda ccà, io tengo tanta cause.

DONNA ROSA - E ti rivolgi all'Agenzia?

L'AVVOCATO RAZZULLI - E addò 'o trovo, 'mmiez' 'a via? Ce vò uno, addestrato...

DONNA ROSA - (diffidente) Statte accorto, vide a chi miette dint' 'a casa. Qui, c'è il maledetto difetto di tenere tutti i tiretti aperti; oggetti sopra i mobili, soldi dimenticati per tutte parte.

L'AVVOCATO RAZZULLI - E chiudite tutto a chiave, e 'e solde v' 'e mmettite dint' 'a sacca! Ma io aggio bisogno 'e uno ca me dà n'aiuto, ca me scagiona nu poco. E per fortuna, m'ha detto Giannini, ca se tratta 'e nu signore, ex maestro. Si chiama Dante!

La moglie parla un po' in italiano e un po' in napoletano. La prima frase è un ibrido fra italiano, *ti metti*, e napoletano, *n'ata spesa*, con l'avverbio *mo* che viene usato sia nel napoletano che nell'italiano regionale di Napoli, tra l'altro. Le altre frasi sono interamente o in napoletano e in italiano, dimostrando un dominio di entrambe le lingue. L'avvocato invece si rivolge alla moglie più che altro in napoletano, con appena l'inizio di una frase in italiano, per poi cambiare al

napoletano. L'ultima frase, che dovrebbe fare l'impressione alla moglie di un aiutante *addestrato*, viene detta in italiano, cercando di dare importanza e serietà alla rivelazione.

Nel primo incontro fra l'avvocato e 'Ntonio si tratta di una conversazione fra due sconosciuti in una situazione formale e professionale, giacché uno si trova nel suo posto di lavoro e l'altro in una situazione dove si trova davanti a un superiore dal quale vorrebbe essere assunto.

L'AVVOCATO RAZZULLI - Sono io, dite.

'NTONIO - (dopo un attimo di esitazione, con slancio supplichevole) Avvuca', vuie m'ât'a aiutà...

L'AVVOCATO RAZZULLI - Ah? (Pigliando una posa professionale) Avete fatto qualche cosa?

'NTONIO - No.

L'AVVOCATO RAZZULLI - (per meglio chiarire) Vi occorrono i miei servizi?

'NTONIO - (con un lieve sorriso) Sono venuto a vedere se a voi occorrono i servizi miei.

L'AVVOCATO RAZZULLI - (che finalmente ha capito) Ah! (Lo squadra) E voi che fate?

'NTONIO - Tutto quello che volete, 'a fore d' 'e ccose malamente! (Caccia la destra nella tasca dei pantaloni, affondandola fin quasi al ginocchio. L'avvocato Razzulli lo segue con un certo senso di curiosità. 'Ntonio gli porge una lettera gualcita, che stira con le mani) Ecco. (E si mette sull'attenti)

Come si può notare, l'avvocato si rivolge a 'Ntonio esclusivamente in italiano, sia all'inizio nell'incontrarsi con uno straniero, sia dopo quando prende *una posa professionale*, alla quale dovrebbe seguire una battuta in italiano, per sostenere quella professionalità. Mentre lo *scugnizzo* cerca di rispondere e di parlare in italiano, ma a causa delle sue origini più umili, torna naturalmente all'uso del napoletano, anche se non è adeguato a una situazione così formale con una persona sconosciuta e dalla quale vorrebbe essere preso a lavorare. Questo si vede specialmente nei momenti in cui l'emozione del protagonista è forte, come nel chiedere aiuto e nel spiegare che non è involucrato in niente di sbagliato o illegale, giacché in questi momenti parla in napoletano.

Nel primo incontro fra Donna Rosa e 'Ntonio, lei parla subito in napoletano con lui, perché se ne accorge che appartiene al popolo, ma anche per dimostrare una specie di disprezzo passivo-aggressivo.

DONNA ROSA - (sorpresa, indicando 'Ntonio) A chi vò? (L'avvocato Razzulli non sa che cosa rispondere. A 'Ntonio, con durezza) Andate, ccà solde nun ce ne stanno. Ma comme, ve mettite pure a sagli 'ncopp' 'e ccase d' 'a ggente?

'NTONIO - (sgarbato) Gue! Facitece parlà...

L'AVVOCATO RAZZULLI - (redarguendolo) Gue, quella è la mia signora!

'NTONIO - (comprende di avere il coltello dalla parte del manico) Ah?! La vostra signora? Signo', scusate...

DONNA ROSA - (risentita) E pe' chi m'avevate pigliata? P' 'a cammarera⁵²? (Al marito) Ma se pò sape' chi è, che vvò?

'NTONIO - (rapido, mentre l'avvocato non osa parlare) Sono il nuovo segretario.

DONNA ROSA - (scattando) Ma è uno scherzo?

L'AVVOCATO RAZZULLI - (piano, a 'Ntonio) Hai visto?

'NTONIO - E se sape, 'a signora me vede accussi...

DONNA ROSA - (vestendosi di prudenza, a 'Ntonio) Nun è cosa, 'a Madonna v'accumpagna. Jatevenne.
'NTONIO - Ma quando 'o signore m'ha vestuto 'a capa 'o pede...

Donna Rosa, che previamente aveva fatto capire che anche in situazioni informali e in famiglia utilizzava molto l'italiano, si rivolge a 'Ntonio subito in napoletano e in modo sussiegoso, volendo cacciarlo via dalla casa come se fosse un mendicante. 'Ntonio risponde anche in napoletano, rispondendo subito con l'interiezione napoletana *gue* molto informale e per niente adatta a questa situazione, poiché non sapeva di chi si trattava, per l'uso del napoletano e dal tono, l'aveva presa per una cameriera. A questo l'avvocato risponde in italiano, quasi sconvolto, spiegandogli che si tratta di sua moglie. Tornando a un tono formale e rispettoso, 'Ntonio chiede scusa in italiano. La moglie poi risponde in napoletano, sottolineando così anche la sua rabbia. Per riparare, 'Ntonio cerca di essere il più formale e rispettoso possibile e continua solo in italiano. Dopo, per insistere che vada via, Donna Rosa gli dice di andare via ancora in napoletano, forse pensando che così gli arriverà più chiaramente il messaggio.

Poi c'è l'incontro anche con il figlio dell'avvocato Pascalino, anche se non per la prima volta, giacché avevano avuto uno scontro quando il figlio dell'avvocato era stato scortese con la fidanzata di 'Ntonio in un incontro sociale nel suo quartiere.

PASCALINO - (al padre, risentito) Ma... dici sul serio? (L'avvocato Razzulli gli risponde, con un impacciato cenno di sì) È una pazzia!

...

'NTONIO - Sì, avvoca', 'o cunosco, 'o signurino... (A Pascalino) È overo ca ve cunosco? E pure vuie sapite io chi songo... E allora, nu poco 'e cunsiderazione per il vostro germano Abele... Pecché è na pazzia? Ca songo n'essere inferiore? E che merito tenite vuie ca site nato na perzona civile?! Vuie, appena nato, âte truvato ddoie braccia ca v'hanno astrignuto. Io aggio truvato ddoie mane ca m'hanno lassato! M'aspettavo ll'aiuto d' 'o prossimo ca, essendo prossimo avarri'avut' a essere prossimo... ma so' passate trent'anne e stu prossimo sta ancora lontano! (Pausa) Papà vuosto, mamma, 'a surella, nun trovano difficoltà; e vuie dicite ca no?

PASCALINO - (un po' interdetto) Io? No. Papà, pe tte va buono? E pigliatillo. (A 'Ntonio) Va bene?

Il figlio dell'avvocato parla prima in italiano, cercando di distaccarsi e fare il superiore, però poi, sconfitto, cambia al napoletano. 'Ntonio utilizza soltanto il napoletano, dimostrando anche in questo modo che lo conosce già al figlio dell'avvocato e che per questo esiste una familiarità fra di loro che gli permette di parlargli esclusivamente in napoletano e usando un tono quasi da rimprovero.

Quando arriva il vero candidato che era stato inviato a casa dell'avvocato per fargli da aiutante, si vede già nel suo linguaggio che si tratta di una persona di una classe più elevata di

‘Ntonio e quindi, secondo le convenzioni dell’epoca sfavorevoli per le classi basse, più adatto per il lavoro in questione.

L’AVVOCATO RAZZULLI - (con sommo rammarico) Ma voi dovevate venire ieri...

SARCHIAPONI - (amareggiato) S’hanno arrubbata ‘a lettera ‘a dint’ ‘a sacca!

L’AVVOCATO RAZZULLI - Rubata, no. Invece di mettervela in tasca, l’avete fatta cadere in terra.

SARCHIAPONI - (protestando, sicurissimo) Rubata!

L’AVVOCATO RAZZULLI - (impressionato e dubbioso) Possibile?

SARCHIAPONI - Non si discute! È stato un tipaccio che ho visto nell’Agenzia e che, quando sono uscito, mi ha pedinato. Mi ha visto mettere la mano in tasca con una certa cautela, ed ha creduto forse a dei valori. Il certo è che, appena s’è allontanato ed ho rimesso la mano in tasca, la lettera non c’era più! Smarrita? No, rubata. Sono stato vittima di un furto. E così, non avevo più il vostro indirizzo, ritornai da Giannini, trovai chiuso; poco fa gliel’ho chiesto per telefono, e...

L’avvocato, rivolgendosi di nuovo a uno sconosciuto nel suo ruolo da professionista, usa un italiano pulito senza nessuna parola né espressione napoletana. Sarchiaponi, quello che doveva presentarsi al posto di ‘Ntonio, appartiene a una classe più alta, non è del popolo come ‘Ntonio, però nemmeno sta all’altezza dell’avvocato, il quale non ha mischiato nessuna frase italiana con napoletano. Questo si riflette nel suo linguaggio, giacché dimostra essere capace di parlare in italiano senza problemi e per un lungo periodo, lasciandosi andare in un momento di rabbia iniziale nel quale si permette di esprimere la sua frustrazione in napoletano.

In seguito si vede l’incontro fra due sconosciuti, fra ‘Ntonio e il marito dell’amante dell’avvocato che è una vicina di casa di ‘Ntonio, quindi sono dello stesso strato sociale, e per questo mescolano tutti e due le lingue, visto che il contesto formale gli esige di utilizzare l’italiano, ma questo gli crea difficoltà e tornano automaticamente al napoletano senza accorgersene.

PEPPE - (livido) Giusto! E m’offrite pure ‘o ccafè?

‘NTONIO - Pe nun ve fà restà cu ‘a vocca amara... (Peppe accenna ad un pallido sorriso) Nun ne vulite?

PEPPE - (deciso) No!

‘NTONIO - (va a posare il vassoio sulla scrivania; poi, dopo una rapida occhiata a sinistra, piano) Ma vi è tanto dispiaciuto...?

PEPPE - (sbarrando gli occhi, alla strana domanda) E non mi dovevo dispiacere?

‘NTONIO - Sì, ma non a questo punto...

PEPPE - (con il sangue agli occhi) Come, voi mi avete commesso...

‘NTONIO - (spezzandogli la frase) Niente! (Pausa) Si me l’avesse pigliata, comme credite vuie, allora sì! Ma io l’aggio trovata...

PEPPE (fa un gesto come dire: «A caso?») Truvata?

‘NTONIO - (rifacendolo) Truvata! (Pausa) E la colpa è vostra, che l’avete perduta!

PEPPE - (ha un moto di ribellione, che domina) Io, l’ho perduta?! (Con dolore) Si è perduta da sé!

‘NTONIO - Oh, e allora?... Che vvulite, ‘a me? Puteva capità ‘mmano a n’ato, è capitata ‘mmano a mme!

PEPPE - E vi volete informare a chi apparteneva, a chi non apparteneva?! Di chi era, di chi non era? L’âte trovata ‘mmiezo a na via?

‘NTONIO - E ‘mmiezo a na via l’aggio trovata!

Il dialogo accade un po' in italiano e un po' in napoletano, dato che entrambi cercano di restare formali e parlare in italiano, ma non ci riescono, specialmente in momenti di emozioni più forti. Quest'incapacità di tenere una conversazione interamente in italiano è un segno per il pubblico che si tratta di personaggi dello strato popolare.

L'inizio del secondo atto è ambientato nel quartiere dal quale proviene 'Ntonio. Come è da aspettare, si parla esclusivamente in napoletano, anche se si tratta di persone che non sono della stessa famiglia né hanno qualche rapporto più intimo. Ciò si vede in questo esempio che segue dove i primi due personaggi non sono conoscenti stretti, mentre i due personaggi che parlano subito dopo, 'Nnarella e Maria, lo sono, e nonostante questa differenza, non si trova nemmeno una parola in italiano in nessuno dei dialoghi.

IL FORNAIO - (verso l'interno della bottega) Basta! Nun ce ne vonno cchiù! (Al ragazzo) Guè! (E lo spinge) 'A fernisce cu sta radio, sì o no?

IL RAGAZZO Pecché, te dongo fastidio?

IL FORNAIO - E s'aunisce 'o caverò (indica il forno) e stu scucciamiento dint' 'e rrecchie... (Ritorna nella bottega)

'NNARELLA - (al ragazzo che non ha smesso di suonare) Ma comme, nu cetrulo accusì gruosso...

IL RAGAZZO - E addò aggi'a i a ssunà?

'NNARELLA - E va' fatica! (Pausa) Chesto se 'mparano! Ha dda sunà! Accussì, po', sunanno sunanno, va a ferni ca 'nguaieno a na povera figlia 'e mamma, e ce ne danno sunà!! (Il ragazzo si allontana con il suo suono fastidioso. 'Nnarella lavora nervosamente)

MARIA - Mammà, comme va ca 'Ntonio a chest'ora nun vene?

'NNARELLA - (cattiva) Starrà sunanno pur'isso 'o zerri zero!

MARIA - Chillo chi sa addò starrà sbattenno! Stamatina m'ha ditto: «Nun me retiro, si nun me so' piazzato!»

'NNARELLA - Va', va', accummencia a trasi sta robba! Nne facite tutte chiacchiere 'a vita vosta!

MARIA - Mammà, che ddicite?

Anche nel rimprovero di 'Nnarella al ragazzo, uguale al rimprovero del fornaio, entrambi sconosciuti, accade esclusivamente in napoletano. In questo modo viene definita l'ambientazione del secondo atto a livello linguistico.

Fra 'Ntonio e la sua fidanzata Maria si parla solo in napoletano, riflettendo così sia la loro relazione intime che il loro status sociale, ricordandoci che fra i membri della famiglia dell'avvocato, sebbene si parlava in napoletano, si mescolava sempre con qualche parola o addirittura frasi intere in italiano.

MARIA - Ma nuie cu 'o core già ce simmo spusate!

'NTONIO - Incivilmente? E ce manca 'o ccivile! Si no, p' 'a ggente e p' 'a legge, l'uniona nosta è sporca! Invece, cu nu «si» ca dicimmo e na crucella ca mettimmo, addeventa pulita!

MARIA - E facimmelo ampresa!

'NTONIO - 'O tiempo pe caccià 'e ccarte! Mo te pozzo dà a magnà! (Festoso) Na sagliuta e na scesa 'ncopp' 'o Municipio; e nostro figlio senza saperlo manch'isso, automaticamente addeventa legittimo. E me levo stu scrupolo. «Voi, Maria Cacace, volete per marito Antonio Esposito?».

MARIA - (forte) «Sii!».

'NTONIO - (compiaciuto) Comme ll'hê ditto bello! «E voi, Antonio Esposito, volete per moglie Maria Cacace?». (Si sforza, per rispondere un gran «si») Sii. (Ridono. Pausa) E chesto, ce vò.
MARIA - Chesto è tutto?
'NTONIO - (afferma gioioso) Eh! E 'o riesto è comme âmmo fatto fin'e mo!
MARIA - (dopo aver riso, preoccupata) Comme te si cumpurtato cu ll'avvocato?
'NTONIO - (fiero) Comme a nu signore! (Marcando) E pirciò me so' acquistato 'a fiducia. Chillo è spusato.

L'unico momento in cui viene utilizzato l'italiano è quando citano le parole del prete nel momento in cui si immaginano il loro matrimonio, il resto è tutto in napoletano. Però è da notare che il loro vocabolario è molto sviluppato e non è semplice, dimostrando così che non si tratta affatto di ignoranza, come vengono visti spesso le persone che parlano più napoletano dal punto di vista di persone della classe borghese che possiedono dei pregiudizi contro i cittadini di classi più svantaggiati.

In *Filumena Marturano* il linguaggio viene utilizzato con lo stesso scopo che nell'opera *L'ultimo scugnizzo*, cioè ci rivela informazioni collegate agli origini e educazione del personaggio, come anche al rapporto fra i personaggi.

All'inizio della prima scena ci sono Filumena, di origini umili, Domenico, della borghesia, e Alfredo e Rosalia, i loro camerieri.

FILUMENA (niente affatto impressionata, sicura del fatto suo) Hê fernuto? Hê 'a dicere niente cchiù?
DOMENICO (di scatto) Statte zitta, nun parlà, nun me fido 'e te sèntere! (Basta la voce di quella donna per sconvolgerlo).
FILUMENA Io quanno t'aggio ditta tutto chello che tengo ccà ncoppo, 'o vvi'? (mostra lo stomaco) nun te guardo cchiù nfaccia, e 'a voce mia nun 'a siente cchiù!
DOMENICO (con disprezzo) Malafemmena! Malafemmena si' stata, e tale si' rimasta!
FILUMENA E c'è bisogno d' 'o dicere accussi, comm' 'o ddice tu? Ched'è, na nuvità? Nun 'o ssanno tutte quante, io chi so' stata, e addò stevo? Però, addò stev'io, ce venive tu... Tu nzieme all'ate! E comm' all'ate t'aggio trattato. Pecché t'avev' 'a trattà 'e n'ata manera, a te? Nun songo tutte eguale ll'uommene? Quello che ho fatto, me lo piango io e la mia coscienza. Mo te so' mugliera. E 'a ccà nun me mòveno manco 'e carabinieri!
DOMENICO Mugliera? Ma mugliera a chi? Filume', tu me stisse danno 'e nummere, stasera? A chi te si' spusata?
FILUMENA (fredda) A te!
DOMENICO Ma tu si' pazza! L'inganno è palese. Tengo 'e testimone. (Mostra Alfredo e Rosalia).
ROSALIA (pronta) Io nun saccio niente... (Non vuole essere tirata in ballo in una questione tanto grave) Io saccio sulamente ca donna Filumena s'è coricata, s'è aggravata e si è messa in agonia. Niente m'ha ditto e niente aggu capito.
DOMENICO (ad Alfredo) Tu nemmeno saie niente? Tu nemmeno sapevi che l'agonia era una finzione?
ALFREDO Don Dummi', p'ammor' 'a Madonna! Chella, donna Filumena me tene ncopp' 'o stommaco, faceva 'a cunfidenza a me?
ROSALIA (a Domenico) E 'o prèvete?.. Il prete, chi m'ha ditto d' 'o 'i a chiammà? Nun me l'âte ditto vuie?
DOMENICO Pecché essa... (mostra Filumena) 'o cercava. E io p' 'a fa' cuntenta...
FILUMENA Pecché nun te pareva overo ca io me ne ievò all'atu munno. Nun ce stive dint' 'e panne, penzanno ca finalmente me te levave 'a tuorno!
DOMENICO (dispettoso) Brava! Ll' hê capito! E quanno 'o prèvete, doppo che aveva parlato cu tte, me dicette: « Sposatela in extremis, povera donna, è l'unico suo desiderio; perfezionate questo vincolo con la benedizione del Signore »... io dicette...

Il dialogo accade tutto in napoletano, però alcune differenze fra gli strati sociali sono visibili. Un esempio si trova in una frase completamente in italiano, detta da Domenico. Rosalia dice anche una mezza frase in italiano, cercando di elevare la sua posizione e per dare più importanza a quello che dichiara, ma nonostante ciò, torna poi automaticamente al napoletano, scoprendo così il suo vero status sociale.

Più tardi nello stesso atto, entra un facchino e cerca di parlare con il padrone di casa, Domenico, in italiano, giacché il contesto di professionalità lavorale lo esige. Domenico risponde sempre in napoletano, anche se è di una classe più alta e sono sconosciuti. Questo si deve a due cose: prima perché è arrabbiato e di cattivo umore, quindi non ha voglia di formalità, e poi anche perché si tratta di un facchino, e dunque nella sua mentalità condizionata da pregiudizi sociali non è necessario rivolgersi a lui in un tono formale né di rispetto.

PRIMO FACCHINO (servizievole, strisciante) Qua sta 'a cena. (All'altro) Miette ccà. (Poggiano a terra il cesto nel punto indicato dal facchino). Signo', il pollastro è uno solo perché è grande e può saziare pure a quattro persone. Tutto quello che avete ordinato è di prima qualità. (Si accinge ad aprire la vivandiera).

DOMENICO (fermando il garzone con un gesto irritato) Oi ni', mo sa' c'hè 'a fà? Te n'hè 'a i.

PRIMO FACCHINO Gnorì, signo'. (Prende dal cesto un dolce e poggiandolo sul tavolo) Questo è il dolce che piace alla signorina... (E posando una bottiglia) E chesto è 'o vino. (Le parole del facchino cadono nel più profondo silenzio. Ma l'uomo non si dà per vinto: parla ancora. Questa volta per chiedere qualcosa, con tono mellifluo) E... ve site scurdato?

DOMENICO 'E che?

PRIMO FACCHINO Comme? Quanno site venuto oggi p'urdinà 'a cena, ve ricurate? Io v'aggio cercato si teniveve nu cazone vecchìo. E vuie avite ditto: «Viene stasera, e si cchiù tarde succede na cosa che dich'i', si aggio avuta na bella nutizia, tengo nu vestito nuovo nuovo... 'o piglio e t' 'o regalo». (Il silenzio degli altri è cupo. Pausa. Il facchino è ingenuamente dispiaciuto). Nun è succiesa 'a cosa ca diciveve vuie? (Attende risposta. Domenico tace). Nun l'âte avuta 'a bbona nutizia?

DOMENICO (aggressivo) T'aggiu ditto vatténne!

PRIMO FACCHINO (meravigliato pel tono di Domenico) Ce ne stiamo andando... (Guarda ancora Domenico, poi con tristezza) Iammuncenne, Carlu', nun l'ha avuta 'a bbona nutizia... 'A furtuna mia! (Sospira) Bbona serata. (Esce per il fondo a destra seguito dal compagno).

Il facchino, quando entra in confidenza, e non recita più la ‘mascara’ del suo lavoro, cambia al napoletano. Un segno della sua appartenenza alla classe popolare si vede anche nella prima frase dove mescola l’italiano con il napoletano, dicendo *qua sta ‘a cena*, invece di *qua sta la cena* in italiano oppure *ccà sta ‘a cena* in napoletano. La gerarchia dei rapporti si vede anche all’inizio quando il facchino si rivolge all’altro facchino in napoletano e poi cambia all’italiano quando continua a parlare con Domenico, il padrone di casa. Il facchino, mentre presente la cena cerimoniosamente, lo fa in italiano, dato che appartiene al suo repertorio di frasi lavorali, ma poi quando comincia a parlare di qualcosa più privata, di una promessa fatta a lui da Domenico, utilizza il napoletano, giacché si tratta di un tema già più privato fra i due e non più professionale. Dopo

essere rimproverato con impazienza da Domenica, per tornare a un tono più professionale e più distante, torna all'italiano per dire che se ne stanno andando, per poi parlare di nuovo esclusivamente in napoletano con il facchino che lo accompagna, con cui condivide una familiarità e lo stesso rango sociale.

In questo dialogo si tratta di Filumena e Diana, l'amante di Domenico che è del Nord e che non parla napoletano. Filumena cerca di parlare in italiano per farsi capire meglio, ma lo fa con errori e mescolandoci il napoletano, specialmente in momenti di ira.

FILUMENA (ridiventa cortese) E don Domenico l'ha trovato giusto perché ha penzato: «È giusto, sta disgraziata sta vicino a mme 'a vinticin'anne...» E tante altre conseguenze e sconseguenze che non abbiamo il dovere di spiegarvi. È venuto vicino al letto (sempre alludendo al prete) e ci siamo sposati... con due testimoni e la benedizione del saciardote. Saranno i matrimoni che fanno bene, cert'è che mi sono sentita subito meglio. Mi sono alzata e abbiamo rimandata la morte. Naturalmente, dove non ci sono infermi malati non ci possono essere infermieri... e le schifezze... (con l'indice della mano destra teso assesta a Diana dei misurati colpetti sul mento, che costringono la donna a dire repentini e involontari: «No» col capo) ...le purcarie... (ripete il gesto) davanti a una che sta murenno... peccché tu sapive che io stavo murenno... 'e vaie a ffà 'a casa 'e sòreta! (Diana sorride come un'ebete, come per dire: Non la conosco») Andatevene con i piedi vostri e truvàteve n'ata casa, no chesta.

DIANA (sempre ridendo indietreggia fino al limitare della porta d'ingresso) Va bene.

FILUMENA E se vi volete trovare veramente bene, dovete andare sopra addò stevo io... (Allude al lupanare).

DIANA Dove?

FILUMENA Ve lo fate dire da don Domenico, che quelle case le frequenteggiava e le frequenteggia ancora. Andate.

Qui c'è un parallelo con 'Ntonio che nemmeno riusciva a tenere una conversazione interamente in italiano, non per caso provengono entrambi dallo stesso strato sociale. Tuttavia, gli origini popolari di Filumena vengono sottolineate ancora di più con gli errori nell'italiano, come quando dice *saciardote, purcarie, frequenteggiava e frequenteggia*. E di nuovo, come si vede in *L'ultimo scugnizzo*, nei momenti di più ira, Filumena non può fare a meno di parlare in napoletano. Il fatto che Filumena sappia che Diana non parla napoletano dimostra che questi ritorni al napoletano in momenti di debolezza accadono in modo inconsapevole.

Domenico parla in napoletano con i camerieri, Alfredo e Lucia, un'altra cameriera, data la familiarità fra di loro. Tuttavia, ogni tanto la cameriera, che è dalla parte di Filumena e contro Domenico, vuol metterci un po' di italiano per sembrare di classe più alta, ma quando si rilassa torna al napoletano. Quando entra Diana e l'avvocato, Domenico subito cambia a un italiano perfetto.

ALFREDO Chella si 'a vede... (accompagnando la parola col gesto, come per dire: «la picchia»)... 'a scutuléa...

DOMENICO (gridando in modo da farsi ascoltare anche oltre la porta chiusa della camera da letto, come per prevenire il caso) C'ha dda scutulià, Alfre'?! Ma ccà, overamente facimmo? ...Io songo 'o padrone! (Alludendo a Filumena) Essa nun è niente! Facimmece capace tutte quante dint' a sta casa!

LUCIA (ritorna dal fondo e a Domenico) Signo', non ha voluto entrare. Dice che lei non risponde dei suoi nervi.

DOMENICO Ma chi ce sta cu essa?

LUCIA Nu signore. Essa l'ha chiamato avvocato. (Considerando) Ma me pare ca se mette appaura pur'isso...

DOMENICO Ma comme? ...Siamo tre uomini!

ALFREDO (sincero) A me non mi contate... Pecché, comme stongo stammatina, vaco tre sorde! (Deciso) Anzi, vuie ât'a parlà... Me vaco a ffà na sciacquata 'e faccia dint' 'a cucina. Se mi volete, mi chiamate... (Senza attendere risposta, esce per il fondo a sinistra).

LUCIA Signo', c'aggi' 'a fà?

DOMENICO Mo ce vaco io! (Lucia esce per il fondo a sinistra, Domenico per il fondo a destra, introducendo subito dopo, Diana e l'avvocato Nocella) Non lo dite neanche per ischerzo! Questa è casa mia.

DIANA (ferma sotto la soglia, con alle spalle l'avvocato, in preda ad evidente orgasmo) No, caro Domenico, dopo la scenata di ieri non intendo assolutamente di ritrovarmi a faccia a faccia con quella donna.

DOMENICO (rassicurandola) Ma vi prego, Diana, mi mortificate. Entrate, non dovete avere paura.

DIANA Paura, io? Ma neanche per sogno! Non voglio giungere a degli eccessi.

DOMENICO Non è il caso. Ci sono io qua.

DIANA Ieri sera pure, c'era lei.

DOMENICO Ma fu così all'improvviso... Ma vi assicuro che non dovete temere niente. Entrate, avvoca', accomodatevi.

Questa capacità di cambiare dal napoletano all'italiano senza mischiarli e senza commettere errori nell'italiano è una specie di contrassegno della classe più alta che domina alla perfezione l'italiano, come si vede anche dal fatto che in altre scene l'avvocato parla in italiano pure con Domenico, nonostante siano entrambi napoletani e si conoscano già da prima.

Nel prossimo esempio si tratta dei tre figli di Filumena, sconosciuti fra di loro in questo momento, i quali parlano più che altro napoletano, dovuto alla loro giovinezza e informalità, ma con un po' di italiano mischiato, dovuto al fatto di non conoscersi.

MICHELE E nun fumammo. (Pausa). Voi siete parente?

RICCARDO E voi siete 'o giudice istruttore?

MICHELE Come sarebbe?

RICCARDO Vuie tenite genio 'e parlà, io no.

MICHELE Ma nu poco 'e maniera 'a putisseve pure tené. Füsseve 'o Pateterno?

UMBERTO (intervenendo) No, nun è 'o Pateterno... è scustumato.

RICCARDO Come sarebbe?

UMBERTO E scusate, voi siete entrato e, senza badare che vi trovate in casa d'altri, ve site menato ncuoll' 'a cammarera... Truvate a mme, manco p' 'a capa... Mo ve mettite a sfottere a chillu povero Dio...

MICHELE (risentito, a Umberto) Oh, ma pecché, secondo te, io songo 'o tipo 'e me fà sfottere... Tu vide 'o Pateterno... Uno iesce d' 'a casa p'e fatte suoie... (A Riccardo) Avite ragione ca stammo ccà ncoppa.

RICCARDO 'O ssaie ca m'hê scucciato? Mo te dongo nu bbuffo ccà ncoppo stesso...

MICHELE (diviene pallido d'ira. Lascia cadere in terra la borsa e si avvicina lentamente, minaccioso) Famme vedé.

RICCARDO (gli va incontro con la stessa calma apparente) Ma pecché? ...Me mettesse appaura 'e te?

Come negli altri esempi, nei momenti di più tensione, si ricorre piuttosto all'uso del napoletano. Però il fatto di mischiarci un po' di italiano dimostra che non sono cresciuti nelle circostanze di sua madre, la quale gli ha assicurato dei futuri migliori alla propria con i soldi di Domenica, senza che costui se ne accorgesse. Dunque il dominio dell'italiano e il suo uso sporadico indicano che sono cresciuti in un ambiente più favorevole, in una classe più alta.

Nell'ultimo esempio si tratta di una scena più seria, dove ci sono personaggi che non si conoscono. Per questa ragione Domenica sceglie di parlare in italiano, e questo fa anche Filumena. Poi Domenico parlando direttamente a Filumena lo fa in napoletano, anche se all'inizio le si rivolge in italiano perché è una cosa che devono sentire tutti. Poi Filumena, per cercare di sembrare più seria e autorevole, parla in italiano, però finisce la frase in napoletano, confermando di nuovo le sue origini in questo modo.

DOMENICO (dallo studio, seguito dall'avvocato Nocella, interviene. Ha ripreso il suo tono normale di uomo sicuro del fatto suo. Si rivolge a Filumena con energia bonaria) Lascia sta' Filume', non è il caso d'imbrogliare maggiormente le tue cose... (All'avvocato) Io, senza essere avvocato, lo dissi prima di voi. Era chiaro. (Filumena lo guarda dubbiosa). Dunque, qua c'è l'avvocato Nocella che può darti tutti gli schiarimenti che vuoi. (Ai tre ragazzi) La signora si è sbagliata. Vi ha incomodati inutilmente. Vi chiediamo scusa e... se volete andare...
FILUMENA (fermando i tre che si avviano) Nu mumento... Io nun me so' sbagliata. L'aggio mannate a chiammà io. Che c'entri tu?

DOMENICO (con intenzione) Avimm' 'a parlà nnanz' 'a gente?

FILUMENA (ha compreso che qualcosa di serio è avvenuto, per cui l'andamento delle cose è completamente mutato. Il tono calmo della voce di Domenico le ha dato conferma di ciò. Si rivolge ai tre giovanotti) Scusate, cinque minuti... Volete aspettare for' 'a loggia?

È da notare però che nel momento in cui Domenico si rivolge esclusivamente a Filumena, questo lo fa in napoletano. Qui sono di nuovo importanti le emozioni. Filumena, nel momento di più importanza e nel quale si sente turbata e che il suo obiettivo può essere in pericolo da quello che ha detto Domenico, non può fare a meno che parlare in napoletano. Mentre dopo, quando si sente già tranquilla, sapendo che i figli non andranno via, li invita a uscire fuori al balcone per un attimo in italiano, però sempre un italiano imperfetto, giacché le ultime parole le escono in napoletano.

7. Conclusione

Eduardo De Filippo e Raffaele Viviani sono quindi due autori che hanno trattato argomenti sensibili e urgenti che altri contemporanei, con solo poche eccezioni, non osavano affrontare. La qualità di vita delle persone delle classi più basse, i pregiudizi contro di loro, il ruolo della donna nella famiglia e nella società, vengono trattati da Eduardo e da Viviani in un modo artisticamente e socialmente significativo. Entrambi ebbero un grande impatto nel teatro napoletano e italiano, Eduardo anche in quello mondiale. Leggendo le opere di entrambi si può imparare tanto della condizione umana e delle scomode verità sulla società in cui viviamo e che altri cercano di ignorare.

Le loro opere servono per analizzare la società dell'epoca, ma non perdono l'importanza con il passare del tempo, giacché entrambi gli autori continuano ad essere recitati in teatri a Napoli, Italia e nel mondo, anche il giorno d'oggi. Questo vuol dire che il loro messaggio, o piuttosto messaggi, sono ancora attuali e aiutano a capire certe cose della nostra società anche al pubblico moderno. Le caratteristiche universali delle opere assicurano la loro sopravvivenza attraverso diversi periodi storici, anche se ambientate in un certo posto e in un certo periodo, lo scopo va oltre queste barriere temporali e fisiche. Le ingiustizie sociali a Napoli trattati con onestà dagli autori continuano a vedersi oggi non solo in quella città del Sud Italia, ma anche in tantissime città del mondo. Questo, e le qualità teatrali e artistiche delle opere, gli rende classici non solo napoletani né italiani, ma mondiali.

In Croazia c'è ancora un po' di lavoro da fare. *Filumena Marturano* è stata tradotta in croato da Boris B. Hrovat, mentre *L'ultimo scugnizzo* invece no. Questo si deve alla popolarità internazionale ottenuta da Eduardo e non da Viviani, il quale però, non significa che il suo lavoro sia di minor importanza. Questo saggio spingerà possibilmente qualcuno a tradurre qualche commedia, o varie commedie, di Viviani dopo aver letto *L'ultimo scugnizzo* oppure un'altra opera sua. La differenza fra strati sociali è anche in Croazia un tema sul quale si dovrebbe fare luce. Forse ancora più importante nel contesto croato è il ruolo della donna nella famiglia e nella società. Quindi, è un'impresa che vale molto la pena per arricchire l'ambiente teatrale croato con conseguenze positive sia al livello artistico, sia al livello sociale.

8. Bibliografia

Acanfora, Nunzia, *E ce stanno fatiche...*, Università degli studi di Salerno, teatro.unisa.it/archivio/autori/viviani/teatro/crono/viviani_introultimo. (23.03.2020).

D'Amora, Mariano, *A History of Neapolitan Drama in the Twentieth Century*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016.

De Matteis, Stefano, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Roma, Donzelli Editore, 2012.

Enders, Cornelia. *Was und wie wird analysiert und warum*.
www.bachelorprint.de/quantitative-forschung (24.01.2020).

Fischer, Donatella, *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, New York, Legenda Modern Humanities Research Association, 2017.

Mauriello, Marzia, *Drammi di genere. Femminile e maschile nel teatro di Raffaele Viviani*, Padova, Webster srl, 2016.

Quarenghi, Paola. De Blasi, Nicola, *Eduardo De Filippo. Teatro*. Volume secondo. Cantata dei giorni dispari. Tomo primo, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2005.

Sapienza, Annamaria, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Lettere italiane di AGE, 1998.

Scialò, Pasquale, *Canti di scena*, Napoli, Casa editrice musicale Simeoli, 2006.

Abstract

Eduardo De Filippo e Raffaele Viviani: un confronto

Lo scopo di questa tesi è di portare alla luce ed investigare il teatro napoletano e di indicare il ruolo che svolsero Eduardo De Filippo e Raffaele Viviani nella storia del teatro napoletano. La parte teorica di questa tesi si rivolge alla storia e alle particolarità del teatro napoletano, all'influsso di drammaturghi napoletani d'importanza e al cambio sociale a Napoli nei XIX e XX secoli. Questo è seguito da una visione d'insieme delle biografie di Eduardo De Filippo e Raffaele Viviani, concentrandosi sul ruolo che svolsero le loro vite nella creazione del loro repertorio teatrale, nonché l'impatto delle loro opere nelle società napoletana e italiana e nelle loro diverse comunità. Usando uno studio di caso di due opere teatrali, *Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo e *L'ultimo scugnizzo* di Raffaele Viviani, l'analisi esamina approfonditamente gli aspetti del contesto storico e sociale di queste due opere, particolarmente nel linguaggio e nelle caratteristiche, come anche le funzioni, dei loro personaggi. Per ottenere questo, l'analisi include estratti di entrambi i testi nella versione originale in napoletano, come anche una spiegazione in italiano, permettendo così al lettore di essere esposto al testo originale in napoletano senza perdere informazione, fornendo allo stesso tempo la possibilità di comparare le differenze tra il napoletano e l'italiano. I risultati consistono in una spiegazione dettagliata dell'uso del linguaggio nella creazione di opere socialmente significative, come anche il modo in cui entrambe le opere riflettono i rapporti tra le diverse classi sociali a Napoli. L'obiettivo finale è di suscitare l'interesse per il teatro napoletano e di promuovere la lettura delle opere di entrambi gli autori.

Parole chiave: Napoli, teatro, Eduardo De Filippo, Raffaele Viviani, lingua napoletana

Sažetak

Eduardo De Filippo i Raffaele Viviani: usporedba

Cilj ovog diplomskog rada je iznijeti na svjetlo i istražiti napuljsko kazalište, i uz to razjasniti ulogu koju su Eduardo De Filippo i Raffaele Viviani imali u povijesti napuljskog kazališta. Ovaj rad u teoretskom dijelu daje pregled povijesti i specifičnosti napuljskog kazališta, utjecaja važnih napuljskih dramaturga i društvenih promjena u Napulju u 19. i 20. stoljeću. Nakon ovoga slijedi pregled biografija Eduarda De Filippa i Raffaella Vivianija, koncentrirajući se na ulogu koju je njihovo životno iskustvo imalo u stvaranju kazališnog repertoara, kao i na učinak njihovih djela na napuljsko i talijansko društvo i u njihovim različitim zajednicama. Kroz studiju slučaja dvaju kazališna djela, *Filumena Marturano* Eduarda De Filippa i *L'ultimo scugnizzo* Raffaella Vivianija, analiza detaljno razmatra aspekte povijesnog i društvenog konteksta u djelima, posebno u jeziku, i osobine, kao i funkcije, njihovih likova. U svrhu ostvarenja ovoga, analiza uključuje odlomke iz oba teksta u izvornoj verziji na napuljskom, kao i objašnjenje na talijanskom, kako bi omogućilo čitatelju da bude izložen izvornom tekstu na napuljskom bez gubljenja informacija, te da istodobno bude u stanju usporediti razlike između napuljskog i talijanskog. Rezultati se sastoje od detaljnog objašnjenja upotrebe jezika u stvaranju društvenog značajnog djela, te kako oba djela odražavaju odnose u Napulju između različitih društvenih klasa, kao i učinak na javno mišljenje. Krajnji je cilj probuditi zanimanje za napuljsko kazalište i promicati čitanje djela oba autora.

Ključne riječi: Napulj, kazalište, Eduardo De Filippo, Raffaele Viviani, napuljski jezik

Abstract

Eduardo De Filippo and Raffaele Viviani: a comparison

The aim of this thesis is to bring to light and investigate Neapolitan theater and to account for the role that Eduardo De Filippo and Raffaele Viviani have played in the history of Neapolitan theater. The theoretical part of this thesis addresses the history and peculiarities of Neapolitan theater, the influence of important Neapolitan playwrights and social changes in Naples in the 19th and 20th centuries. This is followed by an overview of Eduardo De Filippo's and Raffaele Viviani's biographies, concentrating on the role their life experiences played in creating their theatrical repertoire, as well as on the impact of their work on Neapolitan and Italian society and their different communities. Using a case study of two theatrical works, *Filumena Marturano* by Eduardo De Filippo and *L'ultimo scugnizzo* by Raffaele Viviani, the analysis examines in detail the aspects of the historical and social context in these plays, specifically in the language and the characteristics, as well as the functions, of their characters. To obtain this, the analysis includes excerpts from both texts in the original Neapolitan version, as well as an explanation in Italian, allowing the reader to be exposed to the original Neapolitan text without losing any information, while also being able to compare the differences between Neapolitan and Italian. The results consist of a detailed explanation of the usage of language in creating socially significant works, as well as how both works reflect the relations between different social classes in Naples. The final objective is to also awaken an interest in Neapolitan theater and to promote the reading of the works of both authors.

Key words: Naples, theater, Eduardo De Filippo, Raffaele Viviani, Neapolitan language