



**GABRIELLA GAVAGNIN, «El diàleg mancat en el teatre d'Eduardo De Filippo», pròleg a l'edició de *Dissabte, diumenge i dilluns* d'Eduardo De Filippo, Proa – TNC.**

Eduardo De Filippo (1900-1984), o bé solament Eduardo tal com se l'anomena a Itàlia, va heretar l'art de fer teatre, en primer lloc, d'una ciutat com Nàpols, que era el centre d'una vida molt intensa en l'àmbit de l'espectacle i que posseïa, segons deia ell mateix en un poema, una atàvica vocació teatral visible en l'actitud natural i quotidiana dels seus habitants: «Nàpols és un país curiós: / és un teatre antic, sempre obert. / Hi neix gent que, sense assajar, surt al carrer i sap recitar». En segon lloc, va heretar-la del seu pare natural, Eduardo Scarpetta, el qual va ser el comediògraf napolità més important del tombant de segle, perquè va reemplaçar de manera definitiva la màscara tradicional de Pulcinella, un criat malgirbat, tanoca i afamat que ve de pagès, per un personatge burgès i urbà, Don Felice Sciociammocca, la qual cosa suposava la fixació d'un repertori més en sintonia amb la realitat contemporània. Com tants altres actors de la història teatral italiana, Eduardo, doncs, era un *figlio d'arte*, que es va criar

damunt l'escenari en la companyia del pare, on va debutar l'any 1904, quan tenia tan sols quatre anys. Durant més de dues dècades va aprendre l'ofici d'actor treballant en companyies diferents, assimilant els secrets de la recitació improvisada, descobrint i potenciant les seves qualitats d'intèrpret, bàsicament sense allunyar-se gaire del repertori còmic tradicional (tot i que freqüentat en la seva variant de gèneres), i fins i tot estrenant alguna comèdia seva original ja tímidament orientada cap a la dialèctica entre tradició i innovació que marcarà tota la seva experiència.

És a partir dels anys trenta que comença plenament, amb grans èxits i una ràpida projecció nacional, la seva carrera d'autor i actor. L'any 1931, en societat amb els dos germans Peppino i Titina De Filippo, dóna vida a la Compagnia del Teatro Uморistico I De Filippo, que, després de l'afortunada estrena de l'acte únic *Natale in casa Cupiello*, va portar arreu dels escenaris més importants d'Itàlia una varietat de comèdies, gairebé totes escrites pels dos germans, capaç d'assolir veritables triomfs entre el públic i, alhora, l'admiració i l'interès dels crítics i literats. Són anys de grans fermentos i experimentacions en el panorama teatral italià, sacsejat per propostes

avantguardistes de tot tipus. Eduardo va conèixer aleshores Pirandello, amb el qual va col·laborar per dur a terme una versió napolitana d'algunes peces seves (*Liola*, *El barret de cascavells*, *L'abito nuovo*). Aquesta experiència dóna testimoni de l'atracció que el dramaturg napolità sentia per l'escriptor sicilià i per les problemàtiques plantejades en la seva obra, però també posa en evidència com la personalitat eduardiana va saber imprimir una orientació diferent als textos pirandellians, reinterpretant la seva filosofia des d'una perspectiva més endinsada en la història i en la realitat factual. [...]

A partir dels anys cinquanta, Eduardo va començar a ordenar i publicar les seves comèdies, i va organitzar el conjunt de la seva obra en dues parts que corresponen cronològicament als dos grans períodes històrics que condicionen la visió del món expressada en els seus textos: els anys d'entreguerres, d'una banda, i els anys de la Segona Guerra Mundial ençà, de l'altra. Aquests dos períodes també reflecteixen, biogràficament, el moment de la seva total emancipació i autonomia com a autor. La *Cantata dels dies parells* aplega la primera producció eduardiana, és a dir les disset peces escrites entre 1920 i

1942, la *Cantata dels dies senars* recull totes les obres compostes a partir del 1945, vint-i-dues comèdies fins a l'última, datada l'any 1973. El terme *Cantata*, que evoca un gènere musical d'origen antic i arrelat en la tradició popular, subratlla el caràcter orgànic de la seva obra, que va resseguint comèdia rere comèdia la mentalitat canviant de la societat italiana al llarg d'un lapse de temps molt ampli, en el qual múltiples esperances han anat cedint terreny a les desil·lusions i a les crisis. I ho fa des de dos nuclis temàtics constants: el drama de les incomprensions recíproques, familiars i privades, i el drama de les injustícies socials, tots dos sovint relacionats entre si.

Amb l'oposició entre dies parells i senars, Eduardo vol referir-se a la dialèctica, més aviat cruel, entre somnis i realitats, entre il·lusions i desesperances, entre la guerra i la pau, que recorre la nostra vida, però també reflectir la transposició històrica d'aquesta alternança, el pas de la vida falsament feliç i prometedora d'abans de la guerra al llarg hivern, difícil, amarg i esquinçat de la postguerra. [...]

Va col·locar al davant, tot capgirant l'ordre cronològic, les comèdies dels dies senars, que representen sens dubte el moment àlgid de la seva activitat teatral. La seva arrencada

coincideix amb l'obra estrenada tot just acabada la guerra, *Napoli milionaria*. En línia amb la poètica neorealista dominant en la literatura i el cinema, s'hi retrata la vida d'una ciutat destrossada per la guerra des del punt de vista no tant material i econòmic com, sobretot, de la dissolució dels valors humans de respecte, d'amor i de tolerància, els quals han deixat pas a la corrupció, al cinisme, a l'oportunisme. Tanmateix, enmig d'un món submergit en el mal, encara s'hi entrelluca una esperança de salvació, condensada en una de les seves frases més cèlebres, «cal que passi la nit», que és, en la crònica de la comèdia, la nit necessària perquè la nena malalta recobri les seves forces vitals i, més universalment, el temps de regeneració que cal per sortir de la foscor, de la selva obscura dantesca en què ha caigut la humanitat devastada per la guerra, per qualsevol guerra. Molts anys després, però, en una societat ja allunyada del clima postbèl·lic i en plena opulència econòmica, Eduardo, davant la constatació de la pervivència de les injustícies socials, de l'avanç de la corrupció política, de l'emergència d'una crisi de valors ètics arran del consumisme, assumeix una posició més pessimista i prefereix, en una versió de l'obra, suprimir la frase esperançadora.



De fet, un dels problemes que més el preocupa durant els anys cinquanta i seixanta, davant d'una realitat que, tot i haver-se refet de les ferides de la guerra, pateix noves i profundes laceracions internes, és el de la pèrdua de la capacitat comunicativa del llenguatge, la qual cosa genera incomprensió, aïllament, desestructuració. El tema, de gran relleu en la literatura del segle XX, apareix en moltes comèdies d'Eduardo, de vegades només tangencialment; en d'altres, en canvi, n'esdevé el motiu central.