



**AGGEO SAVIOLI, «Los exámenes no se acaban nunca», publicat a *El arte de la comedia*, de E. De Filippo. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1990. (Traducció: Margarita García)**

Atención a esta fecha: es el 25 de marzo de 1945, un mes justo antes de que los partisanos y tropas aliadas liberen Italia del Norte (seguirá, el 8 de mayo, el tan esperado final de la guerra en Europa). Ese día en Nápoles, en el ilustre Teatro San Carlo, consagrado a los fastos del melodrama, se pone en escena *Napoli Milionaria!* de Eduardo de Filippo: la ocasión es especial, una «matinée» de beneficencia para los niños pobres de la ciudad, martirizada por los bombardeos, por el paro, por el hambre. Sobre ese panorama de desastres materiales y morales se levanta el mensaje de esperanza expresado por un hombre de teatro «completo» —autor, actor, director— que el público, no sólo partenopeo, ha elegido desde hace ya quince años entre los propios benjamines, y que la misma cultura oficial ha comenzado a reconocer por su originalidad y fuerza. «Ha da passa' 'a nuttata» (Debe

pasar la noche) son las últimas palabras de la comedia: como un enfermo grave, pero no incurable, Nápoles y toda Italia, reflejadas en la familia de Gennaro Jovine, humilde y humano protagonista de una pequeña historia (¿una «microhistoria»?) tan estrechamente ligada a la «Historia Grande», han de resistir hasta que pase la noche.

*Napoli milionaria!* acompaña, o más bien precede, como en otros campos, desde la literatura hasta el cine; nacerá en Italia en el clima férvido y dramático de la Resistencia y de las transformaciones sociales iniciadas (pero pronto interrumpidas o torcidas) en el primer período posbélico, en el devenir de aquellos acontecimientos. También las obras maestras del neorrealismo cinematográfico (empezando por *Roma, città aperta* de Rossellini) llegarán después. Es el teatro el que actúa, con *Napoli milionaria!*, «en directo» sobre los hechos. O anticipándose. Lo que más asombra, en el texto, es el proceso de aniquilación al que es sometido, por la familia Jovine y por la comunidad donde se asienta, el drama colectivo, todavía en desarrollo. Gennaro, evadido *del lager*, vuelve a casa entre mil peripecias, abriendo los ojos a las atrocidades que él mismo, oprimido por los problemas de la supervivencia, había querido

ignorar, y comprendiendo que el mundo no podrá volver a ser ya como antes; pero encuentra gente que le presta una atención distraída, enojada, disgustada, que le invita a olvidar, a no pensar más en ello. Su llamada a la solidaridad, a la hermandad, a la ayuda recíproca corre el riesgo de caer en el vacío. Volviendo a pensar *en Napoli milionaria!* como libreto para la ópera con música que hará Nino Rota en 1977, no será casualidad que Eduardo cambie el final, de esperanzado a presagiosamente oscuro. Y el cuadro de corrupción, disgregación y violencia que la *Napoli milionaria!* 1977 delinea, al mantener su encuadre de 1945, responde, así, a una inquietante actualidad (terrorismo, delincuencia difundida, droga).

En 1945, *Napoli milionaria!* representa, por otro lado, la línea divisoria entre el Eduardo de los «días pares» y el de los «días impares» (bajo estas diversas enseñanzas, y con la definición global de «Cantata», casi evocando la imagen de un rapsoda popular, serán recogidas en un volumen las comedias de nuestro autor). Pero la división no es luego tan neta: ya en los textos de anteguerra, generalmente más encauzados hacia la vertiente cómica, o farsesca, se apuntan los gérmenes de una reflexión crítica profunda,

amarga, a menudo dura, que será propia del Eduardo «mayor». Reflexión que respecta al hombre, entendido como individuo, pero, siempre, como ser social, y a las estructuras concretas, a los ritos y mitos dentro de los cuates él se bate «para dar un sentido a la propia existencia». «En general, si una idea no tiene significado y utilidad sociales, no me interesa trabajar en ella», afirmará, en su discurso por la concesión del premio de la Academia dei Lincei, una de sus pocas declaraciones de «poética», donde encontraremos también otra frase-clave: «Sólo porque he absorbido ávidamente, y con piedad, la vida de tanta gente he podido crear un lenguaje que, si bien elaborado teatralmente, se convierte en medio de expresión de los distintos personajes y no sólo del autor».

Eduardo de Filippo, «hijo de arte», lleva a cabo un fabuloso exordio en la escena siendo todavía un niño (ha nacido el 24 de mayo de 1900) en la compañía del padre, Eduardo Scarpetta, intérprete aclamadísimo de sus comedias que, en gran parte, son interpretaciones en napolitano de *vaudevilles* y *pochades* francesas (pero, entre éstas, destaca al menos una obra personal, *Miseria e nobiltà*, que por su singular espíritu «filosófico» despertará la atención

más que divertida de Benedetto Croce). Y, a la recuperación del repertorio scarpettiano, cuando él mismo haya adquirido ya renombre mundial (en los años cincuenta y siguientes), Eduardo dedicará una actividad no secundaria, también mediante la constitución de una compañía especializada (la Scarpettiana), que tendrá sede en el Teatro de San Ferdinando de Nápoles, cuya restauración ha costado él. Así, también otros nombres del «Ottocento» teatral napolitano, contribuirá Eduardo a rescatarlos del olvido: desde el gran Antonio Perito hasta Pasquale Altavilla (cuyo *Pulcinella in cerca della sua fortuna per Napoli* tendrá una memorable edición, en 1958, destinada especialmente al Festival del Teatro de las Naciones de París). Es una búsqueda de las raíces, que Eduardo efectúa cuando se ha separado ya de él, pero precisamente por el sentido vivo, advertido por él con agudeza creciente, de la necesaria continuidad dialéctica de las experiencias humanas, en teatro y en otros lugares, Pero volvamos a la juventud del artista; el cual, en los años veinte, lleva a cabo su aprendizaje con los hermanos Titina, un poco mayor, y Peppino, un poco más joven, en formas dialectales de prosa y de revista, afinando las dotes innatas y la enseñanza paterna, en los géneros «bajos» del

espectáculo, sometidos a la implacable verificación cotidiana del público. Los primeros textos escritos, a partir precisamente de 1920, son breves *sketches*, bocetos, actos únicos que se ampliarán luego a dos, y tres actos: son firmados, al principio, con curiosos pseudónimos, y forman parte a veces de trabajos a más manos: como esa revista *Pulcinella principe in sogno* (1930), en la que está comprendido *Sik-Sik l'artefice magico*, presentado luego como una pieza autónoma; y reconocido como una pequeña obra maestra en su género, con su historia hilarante, patética y sublime de ilusionistas de pacotilla y de la desastrosa interpretación contra la cual va él por desventura y mala suerte. En *Sik-Sik* está ya el núcleo, el prototipo de un personaje eduardiano: es el pobrecillo indefenso ante las adversidades, que para procurarse un minino espacio vital, o sólo para defenderse de la mala suerte, recurre a los instrumentos inefables del juego, del sueño, de la magia. O de la locura, como será el caso del Gennaro de *Uomo e galantuomo* y del Michele de *Ditegli sempre sì*: textos que, por otro lado, preceden (fechados como composición, respectivamente, en 1922 y 1927) al mismo *Sik-Sik*.

El tema de la evasión de la realidad resultará central en *Natale in casa Cupiello*, cuya extensión y cuyas representaciones prosperan «por adición», desde el acto único inicial hasta los tres actos definitivos, desde 1931 hasta situarse en plena guerra: cuando Luca Cupiello, niño que nunca crecerá a pesar de la edad, esté ya próximo a ceder el sitio a Gennaro Jovine de *Napoli milionaria!*. *Natale in casa Cupiello* refleja, pues, y acompaña, como en un espejo secreto, colocado bajo o al lado de la Historia, el camino de Italia hacia la catástrofe. A los mitos de poder que exaltan el país «oficial», al delirio autoritario de sus «Duci», se opone por contraste penoso e irónico la maníaca persecución, por parte del protagonista, de una propia «gloria» doméstica, de un particularísimo proyecto monumental: el Pesebre (era una época ésa, en Italia, de demoliciones urbanas y de monstruosas edificaciones, a veces por lo demás puramente escenográficas, como los efímeros decorados improvisados para la visita de Hitler a Roma). Entre tanto, mientras Luca Cupiello se afana en torno a su precaria creación, la familia se fragmenta, la Casa, metafóricamente hablando, se le viene encima, hasta aplastado. Y era la suerte, precisamente, de toda Italia.

Pero *Natale in casa Cupiello* marca también el afirmarse ante el público y la crítica de la Compañía de teatro humorístico «I De Filippo». Reconocimientos abiertos llegan ahora a ese arte popular del *establishment* o de la «fronda» (algunos nombres: Bontempelli, Savinio, el joven Flaiano, y los númenes tutelares de la crítica, Simoni y D'Amico). El mismo Pirandello aprecia a los De Filippo y les confía, para que la interpreten en su dialecto napolitano, obras como *Liola* y luego *Il berretto a sonagli*, que Eduardo incluirá en el propio repertorio hasta años más tardíos. Todavía más: a mediados de aquel decenio de preguerra, Pirandello, ya condecorado con el Premio Nobel, y Eduardo escribirán juntos, a cuatro manos, los tres actos del *Abito nuovo*, una amarga y burlona comedia tomada de una novela del gran escritor, y que, sin embargo, será representada después de su muerte, sobrevenida al final de 1936. Por lo demás, las relaciones de consonancia y asonancia entre el mundo pirandelliano y el de Eduardo serán, y son aún, objeto de discusión.

Otros títulos, desde *Gennarenello* a *Non ti pago!*, han contribuido a un tiempo a definir lo que se llamará en la posguerra (y que será también el nombre de su Compañía)



«Teatro de Eduardo», y que, en la defensa de la vitalidad y dignidad del dialecto napolitano, como instrumento expresivo de un pueblo, asumirá también, de forma absolutamente natural, una función civil y poética. El fascismo, de hecho, es enemigo de los dialectos, así como de las autonomías locales, no sólo lingüísticas. Se puede decir incluso que Eduardo adoptará, en algunas comedias del periodo maduro, un italiano, o una mezcla de italiano y vernáculo (pero siempre tomando de éste estímulos lexicales, formas sintácticas, estructuras de pensamiento), sólo cuando, en la Italia democrática posbélica, no haya realmente dudas sobre una eventual capitulación suya ante las reglas impuestas por el régimen. Eso no evita que, también después de la guerra, y bajo distintos gobiernos (desde el centro-derecha hasta el centro-izquierda), nuestro autor encuentre censuras ocultas y manifiestas, obstáculos e incomprensiones. Lo cual ocurrirá, por ejemplo, con *De Pretore Vincenzo* (1957), historia de un «hijo de nadie» convertido en ladrón, herido durante un robo y que, entre la vida y la inevitable muerte, sueña con estar a las puertas del Paraíso: el texto se procurará nada menos que la acusación de ultraje a la religión; mientras que *L'arte della commedia* (1964), que es una especie de manifiesto-

denuncia de la indiferencia, de la cerrazón obtusa de los poderes públicos hacia el teatro, tendrá también sus dificultades.

La gran estación de Eduardo se abre, como hemos dicho al comienzo, con *Napoli milionaria!*, en 1945. El hermano Peppino se ha establecido ya por su cuenta, y conservará un espacio propio (pero más por genialidad de actor que por talento de autor) en los avatares del teatro italiano. Junto a Eduardo quedará (hasta que, enferma, deba dejar la escena) su hermana Titina. Y para ella escribirá y representará, en 1946, el mismo año de *Questi fantasmi!*, la famosa *Filumena Marturano*, una de sus obras más representadas en el mundo. El personaje femenino que resalta tiene, en efecto, un relieve y un significado universales, aunque el cuadro que lo incluye está bien particularizado; pero hay que decir también que, en éste, ciertos lugares comunes sobre la «napolitánidad», entendida como cordialidad, luminosidad, muestran su revés tenebroso, y el amor materno de la protagonista, ex-prostituta, se convierte en el instrumento de una «histórica» revancha de la mujer —de todas las mujeres— respecto al hombre depredador. El de *Filumena* (como el de *Napoli*

*milionaria!*, es de todos modos, al menos en buena parte, un discurso «explícito». De *Questi fantasmi! a las Bugie con le gambe lunghe*, a la *Grande magia*, a las *Voci di dentro* (obras que se suceden desde el 46 al 48), prevalece el tono de la metáfora, de la «fábula» ejemplar, de modo que un pequeño drama conyugal (*Questi fantasmi!*) se carga de todas las tensiones e incomprendiones que, entre las breves esperanzas y las rápidas desilusiones de ese período, van recreándose entre una persona y otra (como entre un país y otro): y así el familiar, el pariente, el vecino de casa se convierten en asesinos potenciales, los sueños un día felices se tiñen de sangre (*Le voci di dentro*), y una nueva pesadilla colectiva asoma en el horizonte, el espectro de otra guerra. No por casualidad, después de *La paura numero uno* (1950), que es eco en clave grotesca de la difusa psicosis bélica (del mismo año es la original versión en película de *Napoli Milionaria!* que también entona con un clima semejante), Eduardo, como autor, hará silencio durante todo un lustro (Pero es ésa una fase de notable actividad cinematográfica, que ve nacer también las transcripciones para la pantalla de *Filumena* y de *Questi fantasmi!* y una obra que se revaloriza, concebida directamente para el cine: *Napoletani a Milano*. Y es

también en ese lapso de tiempo donde se sitúa la empresa del San Ferdinando y de la «Scarpettiana»). Las nuevas comedias que Eduardo compone y dirige en el 55-56 —*Mia famiglia, Bene mio e core mio*— vuelven a afrontar la temática «familiar», pero en tono más sumiso, según un enfoque que parece más restringido, de menores vuelos. Pero luego, encajada entre *De Pretore Vincenzo* y *L'arte della commedia* (dos «casos» ya citados arriba), resplandece, a caballo entre los años cincuenta y sesenta, otro gran periodo creativo: comprende en particular *Sabato, domenica e lunedì, Il Sindaco del Rione Sanità, Il Figlio di Pulcinella* y *Tommaso d'Amalfi*. Estos dos últimos textos proponen sendas figuras míticas, si bien pertenecientes una al mundo imaginario (la famosa máscara napolitana), y la otra al de la historia (el cabecilla del siglo XVII más conocido como Masaniello). Dos mitos que Eduardo explora (en años en que en Nápoles celebra sus fortunas e infortunios la demagogia del alcalde-armador de ultraderecha Achille Lauro, padrón-padrino de la «plebe») en sus ambigüedades y dobleces: Polichinela, una mezcla de astucia y de imbecilidad servil; Masaniello, el «rebelde» que no consigue llegar a ser un revolucionario consecuente... (*Tommaso d'Amalfi* es una comedia musical

confiada, lamentablemente con resultados controvertidos, a un popular actor-cantante, Domenico Modugno).

En cuanto al *Sindaco del rione Sanità*, domina en ella el perfil de un Gran Viejo, administrador despiadado, pero equitativo a su modo, de una «justicia» y de un «orden» que, en una ciudad destrozada por la violencia y atormentada por las necesidades primarias, ocupan el espacio dejado culpablemente vacío por las instituciones oficiales. La reciente y actual revigorización de la Camorra vieja y nueva es buena prueba de cómo la alarma expresada por Eduardo en esta verdadera tragedia de poderosa concentración no iba con retraso respecto a sus tiempos. En todo caso con adelanto. *Sabato, domenica e lunedì*, un poco anterior, representa, en cambio, la típica tempestad en un vaso de agua: es una comedia doméstica en los límites del drama, un ensayo irónico y tierno sobre el amor (y el rencor) conyugal en la edad madura, un homenaje al arte de la «primera actriz», en la época, del «Teatro de Eduardo», la gran Pupella Maggio, y casi un estudio antropológico, focalizado en ese antiguo y persistente rito que, en la Italia del Sur sobre todo, consiste en la comedia festiva. Ciertamente, el análisis ora

afectuoso, ora feroz, siempre lúcido, de las relaciones familiares y de parentesco es una constante de Eduardo, de su problemática y de su lenguaje, sublimación del hablar cotidiano; y del callar también; son, en efecto, tan importantes los silencios en sus historias, y tienen parte tan principal en su estilo de recitación, cada vez más consumido, seco, reducido a lo esencial. Bajo diferentes aspectos, angustiosos o burlescos, el argumento reaflore en textos de distinto peso, hasta esa oscura alegoría que es *Il Contratto* (1967), donde vuelve también el personaje recurrente del «brujo» o ilusionista, que con sus simples trucos desvela los falsos sentimientos, las vilezas, las hipocresías. Ciertamente, la visión que Eduardo tiene de las cosas del mundo se hace cada vez más desencantada, escéptica y amarga. El *Monumento* (1970) concentra un nuevo muestrario de pequeñas víctimas de la Gran Historia. Y *Gli esami non finiscono mai* reinventa la palabra de un hombre perennemente «a tiro», que podría ser el mismo artista, y levanta todavía una dura crítica a la institución matrimonial entendida como suma de intereses, como sodalicio de conveniencias.

Concebida ya veinte años antes, *Gli esami no finiscono mai* ve la luz en el 73-74, y se encuadra espontáneamente en la gran discusión por el mantenimiento del divorcio en la legislación italiana.

En el último decenio de vida, aun mellado por la fatiga mental y por enfermedades, Eduardo trabaja incansablemente: educa en la propia escuela al hijo Luca, y a la que ahora se llamará «Compañía Luca De Filippo» le entrega el bagaje de una riquísima experiencia. Pero es también profesor de dramaturgia en la Universidad de Roma (que le ha nombrado doctor *honoris causa*), con centenares de alumnos entusiastas. Nombrado senador por el presidente de la República italiana, Pertini, se ocupa de la recuperación, a través del trabajo, de los jóvenes recluidos en la cárcel menor napolitana, sobrinos o «pronipoti», esos muchachos encadenados en las aulas del Tribunal de su ciudad, cuya visión había estimulado en él, siendo aún adolescente, su primera vocación artística y social.

Eduardo no muere en la escena como Molière (el «clásico» que, con Shakespeare, admirará más). Sobre la escena lo vemos todavía en pie, con más de ochenta años, declamar



y enseñar. Desde la cama de la clínica, ha diseñado con el hijo (que va y viene entre Roma y Nápoles, donde interpreta una comedia juvenil del padre, *Chi é più felice di me?*), pocas horas antes de morir esa tarde del 31 de octubre de 1984, las líneas de dirección del futuro espectáculo (*Uomo e galantuomo*). Algunos meses antes, ha confiado en las manos de Giorgio Strehler otra mal conocida criatura suya, *La grande magia*, para el Piccolo de Milán: una parte preciosa de su herencia...