



**GREGORIO LURI, «Veus interiors. Algunes
ressonàncies», pròleg a *Les veus interiors* d'Eduardo
De Filippo. Arola Editors – Teatre Nacional de
Catalunya, 2020.**

I

Eduardo De Filippo: «Quan escric, escolto persones que parlen dins meu».

II

Eduardo De Filippo, una de les figures més rellevants de l'escena italiana del segle passat, va néixer al barri napolità de Chiaia el 24 de maig del 1900 i va morir a Roma el 31 d'octubre del 1984. Deixà la seva signatura en seixanta-dues comèdies, entre les quals ressalten les que va escriure en la immediata postguerra: *Napoli milionaria!* (1945), *Filumena Marturano* (1946), *Questi fantasmi* (1946) i *Le voci di dentro* (1948), que és la que aquí ens interessa.

Per pressions empresarials ineludibles, *Le voci di dentro* va

ser escrita a correuita, en set dies, a l'habitació d'un hotel de Milà, però les presses no li resten gens de qualitat ni a la progressió dramàtica, admirable; ni a l'agilitat narrativa, molt viva; ni al riquíssim diàleg, tan teatral, entre text i escena El resultat és, aparentment, una comèdia. Però només aparentment. L'obra no es deixa encasellar fàcilment i això afavoreix les seves possibilitats interpretatives, tant per al director i els actors com per als espectadors.

Més endavant, De Filippo inclourà *Le voci di dentro* a la recopilació que va titular *Cantata dei giorni dispari*, que reuneix les seves obres que reflecteixen els dies tristos, foscos, pessimistes i, en resum, infeliços; a diferència dels «giorni pari», els alegres, lluminosos, optimistes i, en resum, feliços. Entre els temes recurrents dels «giorni dispari» sobresurt la crisi de la família, que, si bé continua sent un àmbit d'acollida, ja no és una càlida abraçada que ens rep en néixer, sinó el lloc en el qual la intimitat revela amb més claredat les nostres misèries quotidianes.

Le voci di dentro és la història d'un dia de finals de novembre, aquest mes en què la malenconia està lligada als fulls del calendari i dels arbres.

Stevenson resumia la vida humana d'aquesta manera: «Ens enamorem, bevem molt, correm aquí i allà sobre la terra com ovelles espantades». Malauradament, no es pot generalitzar. També corren d'aquí cap allà com ovelles espantades els abstemis d'amors, d'alcohol i d'esperança. A tots, especialment a tots els febles, ens agermana l'impuls que ens fa córrer sense deixar de donar voltes, creiem que anem a algun lloc.

III

Deia Kierkegaard, tot i ser un filòsof amb abundants dies parells, que en el teatre modern el dolent està sempre representat pels personatges més brillants, mentre que el bo, el que actua correctament, sol ser un aprenent de botiguer. Els espectadors actuals trobem ja normal que una bona part dels personatges del nostre teatre siguin aprenents de botiguer. Ja no anem a la recerca d'una grandesa en la qual sabem prou bé que ja no ens reconeixem, sinó a una cita amb el senyor Esteve, malgrat que ens faci una mica de vergonya reconèixer-nos en la seva trivialitat carrinclona. Aquí es troba una de les raons de la nostra desorientació.

En aquesta mateixa línia, Claudio Magris ha dit que la novel·la moderna és freqüentment la història d'un individu que, després de partir a la recerca d'un sentit que no existeix, torna a casa decebut. A la llar, a mida que va envellint, tot el que podrà recordar és la seva minúscula odissea de butxaca.

Però l'art de portar a l'escenari la trivialitat quotidiana és art, no quotidianitat, i per això la destrivialitza de tal manera que el que s'esdevé a l'escenari ens pugui representar de manera no trivial. Per miserable que sigui la vida d'un ésser humà feble i espantat, sembla una mica més densa si és representada, com a metàfora versemblant, per part d'un artista que sap donar-li el gruix que la ficció requereix. A la misèria ben narrada, enriquida, per tant, amb el que acostuma a trobar-se a la vida, li hem donat el nom de neorealisme. Alguns, per caracteritzar amb més seguretat el suposat neorealisme de De Filippo, insisteixen que va ser amic i col·laborador de Vittorio De Sica. *Les veus interiors* tenen de neorealista l'art de representar, de manera reeixida i amb un punt de tendresa, la tragicomèdia gens reeixida de la nostra desorientació.

Eduardo De Filippo escriu a les seves *Lezioni di teatro* que,

gràcies al món de la faràndula, la vida li va passar en un instant. I donava gràcies a Déu per això. Hem de fer-li cas. Per això anem al teatre, per trobar-nos amb la intensitat que li falta a la nostra vida.

IV

Le voci di dentro són neorealisme per tot el que tenen de neoficcionalisme.

L'obra es desenvolupa, tota ella, en una realitat que penja de la fragilitat d'una doble ficció, la del teatre i la de la son dels pobres, enmig del món d'enderrocs de la postguerra italiana. Els pobres més pobres són aquells que necessiten pujar a un escenari per prendre visibilitat i expressar amb les paraules d'un artista el que ben bé no saben que senten. El més pobre d'entre els pobres més pobres és el més pobre de somnis, perquè a ell li manca, fins i tot, l'escenari interior.

El neorealisme és el relat d'una realitat vinguda a menys: la del present, que no és només miserable per haver-se quedat sense esperances, sinó perquè està sobrecarregat d'enyorances. Abans, diu Carlo, «es treballava a consciència». «Avui dia —es pregunta Rosa— ens podem



refiar d'algú?»

Certament, aquella Itàlia del 1948 era un mapa de runes. Tot semblava que s'havia esfondrat i res no es mostrava capaç de créixer-hi. Però els homes, tot i que podem quedar-nos sense futur, no podem deixar de ser futuritzadors. I si els horitzons exteriors no són visibles, furguem els nostres interiors cercant les veus que donin sentit al caos.

Si les ruïnes històriques es poden metaforitzar, és perquè són ruïnes antropològiques. El que ens mostren és que l'home és l'únic animal capaç de degradar-se. O, si es prefereix dir de forma més optimista, que en l'home tot és qüestió de graus. Qui no sap suportar degradacions, no sap viure.

És relativament fàcil portar la vida al teatre. És molt més complicat portar el teatre a la vida. Per això, el diàleg circular entre el teatre i la vida és una obra senyera de cultura. El que viu amb naturalitat a la vida corre el risc de dessecació formalista en pujar a l'escenari. Quan això passa, la nostra vida li dona l'esquena a la seva pretesa representació. La repel·leix. Però si la vida s'hi sent

interpel·lada, és que les formes actuant representen de manera versemblant alguna cosa essencial d'aquest ésser metafòric que és l'home. De fet, el teatre no és possible perquè l'home metaforitzi, sinó perquè ell és, en la seva essència, metafòric. Cada vegada que ens trobem amb una concreció viva del nostre ésser metafòric en un escenari, sabem que estem assistint a la representació de la nostra actualitat.

V

Un dels millors auscultadors de *Les veus interiors*, el gran Toni Servillo, va apuntar que l'obra parla de la ruïna moral que va seguir a la ruïna material de la Itàlia de la postguerra. És cert. Aquesta ruïna està explícitament representada a la casa que Alberto i Carlos Saporito comparteixen amb el seu oncle Nicola. Però si parlés només d'això no ens resultaria tan actual. Si ha aconseguit saltar fora del seu context històric original per situar-se còmodament en el nostre context biogràfic, és perquè el seu context real és el de la condició humana. La qual cosa, en aquests temps en què és de bon to afirmar la fluïdesa de l'humà, resulta summament paradoxal.

Si una obra del passat pot explicar-nos a nosaltres mateixos el que som en el present, és que, almenys una part del passat, segueix viu en nosaltres com un present continu.

VI

Aquesta obra és un lament pel triomf de la descon-fiança al mateix si de les nostres llars. De la contundència d'aquesta desconfiança dona sobrades proves el mateix públic que, inevitablement, sortirà amb ella del teatre. No hi ha aquí cap consciència innocent. Ni la de l'espectador ho és. Tots els personatges porten alguna cosa massa humana amb ells mateixos, alguna cosa fins i tot roïna. Però a tots els sentim propers en el seu desempament, en la seva fragilitat, en la seva impotent exposició a les pròpies febleses.

Recordem que va ser en un teatre grec, fa dos mil cinc-cents anys, quan els europeus vam sentir per primera vegada, dins una mateixa tragèdia, el *Prometeu encadenat* d'Èsquil, aquestes dues expressions: «con-fiança cega» i «filantropia». Totes dues van lligades de tal forma que, si s'enfonsa l'una, l'altra no té forces per si mateixa per



mantenir-se flotant.

Aquí no hi ha somnis innocents, sinó somnis turmentats que ens posen les úniques trampes en què caiem confiats.

Aquí, la desconfiança és més creïble que la con-fiança.

«El somni —diu Eduardo De Filippo— és l'espia d'una gran inquietud que ens atrapa».

En aquesta obra se somia amb un realisme que sembla a vegades mancar-li a la vetlla. Un estaria temptat de dir que tracta sobre els somnis, donat que el vocabulari relacionat amb l'oníric està molt present al llarg del seu desenvolupament (vuitanta-dues paraules). Però és més freqüent encara el relacionat amb el menjar (cent tres paraules). Podríem deduir llavors, si ens deixem guiar pel que s'hi sent, que aquesta obra tracta dels somnis de la fam. Quan cent grams d'olives i un peu de porc es consideren un bon sopar per a dos adults i quan un bon sopar així és l'únic àpat del dia, és difícil no desorientar-se amb els propis somnis. Les veus interiors són tant les de les dels indiscrets budells com les de la mala consciència de qui ha de recórrer a mitjans poc honorables per poder esmorzar dos ous.

«Allò que tenim a dins, a la nit surt cap enfora», es lamenta Albert.

Plató suggereix amb el tacte que el caracteritza, per no donar ales al cinisme, que l'home bo és qui es limita a realitzar en somnis el que el dolent fa a la llum del dia. Però en aquesta obra el que hi ha és, per damunt de tot, penombra. Tanta, que fins els bons la confonen amb la llum. Per això Alberto acabarà sense estar segur d'haver somiat els seus propis somnis. Aquí tothom va a les palpentes i, d'una manera o d'una altra, acaba sent culpable de les conseqüències imprevistes del seu donar tómb desorientat. Tots tenen problemes d'adaptació a la realitat perquè la realitat en què viuen no sembla gens real. Hi ha un clar ressò calderonià en aquestes paraules d'Alberto: «No ho sé! Ja no ho sé! Ni tan sols estic segur si ara estic dormint o somiant, o bé si estava despert quan dormia i somiava».

Si podem anomenar ànima a això que interpel·la el que efectivament som des de la distància del millor que podem arribar a ser, aquests personatges són molt pobres d'ànima. Però l'ànima personal no és —ens va dir també Plató— sinó la nota a peu de pàgina del text de la nostra

vida política.

VII

«El món —va confessar en una ocasió De Filippo— és bàsicament un gran escenari i la vida és una comèdia feliç o trista segons les circumstàncies. Per viure, els homes s'han d'adaptar a recitar la comèdia». Però a *Les veus interiors* cap personatge sembla dotat del sentit de l'oportunitat i, per tant, de la virtut de la prudència. Tampoc el Quixot tenia aquest sentit, però ser un heroi inoportú pot ser còmic, mentre que ser un trivial inoportú només crea incomoditat. Una incomoditat trista i casolana i, per això mateix, familiar. Tan familiar, que podria ser vergonyosa si De Filippo no la fes, miraculosament, entranyable.

El que es desenvolupa a l'escena no és en si mateix entranyable, però els personatges no ens resulten aliens, i, en jutjar-los, sentim que posem alguna cosa nostra a la banquetta dels acusats.

Portem amb nosaltres aquest somni íntim de la modernitat que va inaugurar el *Frankenstein* de Mary Shelley: no es pot ser bo si no s'és feliç o, dit d'una altra manera, no es pot ser ric moralment si s'és pobre felicitàriament.



Per a la consciència moderna, l'infeliç és el bon salvatge, és a dir, el que pot justificar legítimament la seva amoralitat. D'aquí que, sovint, l'espai públic es converteixi en una competició política per exhibir majors nivells d'infelicitat. De Filippo juga amb nosaltres quan ens deixa en el dubte de si algú capaç de gaudir de dos ous per esmorzar no té merescuda la nostra sospita d'immoralitat.

Ens agradaria que, en acabar l'obra, De Filippo es corporeïtzés a l'escenari i, com aquell pastor protestant que va deixar la seva feligresia plorant després d'un sermó sobre la passió de Crist especialment dramàtic, ens digués: «no us preocupeu, amics, que tot podria ser mentida».

Però és cert que confonem certeses amb sospites amb massa facilitat, i que sovint ens comportem com farsants que es prenen massa seriosament a si mateixos.

Tenim molt més a l'abast el somni capritxós que el pensament rigorós. De somiar no se n'aprèn. El que cal aprendre és a moure's en la vigília, perquè tots som responsables del que posen en marxa els nostres somnis.

VIII

Qui es manifesta al final és Nicola, l'oncle d'Alberto i Carlo Saporito, encara que només el primer el pot comprendre.

Nicola —la veu interior que amb prou feines se sent— no parla, encara que es fa notar molt. Va decidir prescindir de paraules i comunicar-se per mitjà de petards i escopinades. La seva màxima aspiració sembla ser morir-se conservant íntegra una part, si més no, de la seva dignitat. Les úniques paraules que li sentim són també les paraules del seu comiat: «Per favor, que hi hagi pau». Aquesta és la utopia raonable, i per això inabastable, d'aquesta obra.

L'oncle Nicola sembla voler representar el més íntim de *Les veus interiors* i, si això és així, ell és, doncs, l'expressió d'una gran desconfiança. No veig jo en Nicola la veu muda del poble italià, sinó la ironia d'un home que contempla des de l'altura (la ironia és l'art de la distància justa) el ridícul teatre del món.

No és, exactament, la imatge de la incomunicació, sinó de l'aïllament selectiu i lliurement triat. És un teòric o, més aviat, un Diògenes modern, que li llança al món petards en lloc de lladrucs i, a les persones, escopinades en lloc de



paraules. Per què hauria de parlar si ja ningú no escolta? Si estem envoltats de sords, per què no optar per la mudesa?

De Filippo va declarar en una entrevista que necessitava un personatge que representés la saviesa. I va afegir que la saviesa no pot parlar. Però —podem dir nosaltres— pot ser escoltada en el seu silenci i en els seus gestos. Això és el que Carlo és incapaç d'entendre. Ell no comprèn el seu oncle. El considera un extravagant, que «no parla perquè no vol». Només Alberto creu que l'oncle Nicola té «tota la raó, de no voler parlar amb ningú», ja que «la humanitat ha perdut la vergonya».

Alberto i Nicola comparteixen un desig de llunyania. Alberto reconeix fins i tot que de vegades no li importaria ser un mico. No té ni idea de la proximitat del seu desig del que Descartes, el gran racionalista, va expressar en una carta a un amic, on escriu: «Tant de bo hagués estat tan savi com sembla que els salvatges consideren els micos; és a dir, els salvatges s'imaginin que els micos podrien parlar si volguessin, però no parlen perquè ningú no els posi a treballar».

«Parla, que jo et batejo», li va dir un dia el cartesià cardenal



de Polignac a un mico del jardí reial.

Alberto s'estimaria més anar en direcció contrària i callar per deixar de ser un home i no sentir aquestes veus interiors seves que tant de rebombori provoquen a l'exterior.

IX

Tota la trama de *Le voci di dentro* es pot resumir amb aquesta faula de Schopenhauer: Un dia molt, molt fred d'un gèlid hivern, uns porcs espins van provar d'ajuntar-se per donar-se escalfor els uns als altres, però en intentar-ho es van clavar les pues i es van veure obligats a separar-se de nou.

Aquesta natural dificultat dels porcs espins per a la seva imprescindible vida en comú a Schopenhauer li sembla molt humana. També nosaltres necessitem l'escalfor mútua per viure, però no acabem d'aprendre a donar-nos escalfor sense fer-nos mal. No dominem el difícil art de la distància justa. Tant és així, que de vegades fem mal a les persones que més necessitem perquè no tenim altra forma de sentir que no estem sols.

Wittgenstein citava amb freqüència aquesta faula, Freud la va tenir en gran estima i Luis Cernuda es va inspirar en ella quan va escriure: «Com els eriçons, ja sabeu, els homes un dia van sentir el seu fred. I van voler compartir-lo. Llavors van inventar l'amor. El resultat va ser, ja sabeu, com en els eriçons».

X

1948. Acabada la guerra, enderrocat el feixisme, queden els homes, guaitant-se perplexos els uns als altres. I ara què? «Ara —va respondre la realitat de manera imperiosa—, campi qui pugui».

És fàcil comprendre per què tants crítics consideren obvi que De Filippo ha posat en escena les hipocresies d'una família burgesa. Així s'evita pensar que *de te fabula narratur*. Però el 1976 De Filippo va declarar: «Aquesta comèdia és encara més rellevant avui que el 48; vivim en mals temps [...]. I el deure d'un artista és demostrar a la societat la realitat, per desagradable que sigui».

Esclar que, com hem estat repetint, la realitat artísticament mostrada —ben narrada— és més que realitat. És art. És natura conreada. I l'art, com ens va dir i ens va mostrar

Lucreci, el poeta que ha mostrat amb més bellesa el desconsol, és aquesta gota de mel que es posa a la vora del got perquè sigui més fàcil d'empassar una medicina amarga. En aquest sentit tot art, inevitablement, és conservador. I hem d'estar-ne agraïts.

XI

Certament, De Filippo va sentir moltes veus diferents al llarg de la seva vida. També va gaudir de les veus alegres dels dies parells. Per això és creïble la picada d'ullet còmplice que ens dirigeix amb la mirada final d'Alberto al mesquí del seu germà Carlo. Aquesta mirada i la llum que entra per la finestra semblen anunciar l'aurora d'un dia parell, perquè amb totes les seves greus i estrambòtiques imperfeccions; amb totes les seves misèries, ferides, traïcions i travetes; amb totes les seves «mentides i torrentades de paraules» (Matilde); amb la seva fàcil caiguda en la sospita... amb tot això, a la fi, el que queda és la fragilitat de la família i la possibilitat de rescatar cada dia la fe perduda entre la trivialitat de les nostres punxes de porc espí.

La pietat és l'acceptació, sense estridències, del que és



més gran, molt més gran que nosaltres per saber esperar el seu retorn.

Francament: aquesta interpretació optimista no ha estat sempre tinguda en compte. En algunes posades en escena, l'obra es tanca amb Carlo caient en el somni profund de les seves veus interiors. Però jo m'estimo més suggerir a l'espectador la possibilitat de prendre seriosament les paraules de Pasquale: «No puc estar tot el sant dia escoltant-me». Cal escoltar també la vida lluminosa dels dies parells.