

Ministero dell'Insegnamento Superiore e della Ricerca Scientifica

Università di Algeri2 Abou El Kacem Saâdallah



Facoltà delle Lingue Straniere

Dipartimento di Tedesco, Spagnolo e Italiano

TESI DI DOTTORATO

Specialità: Lingua e letteratura italiane

**Il conflitto di generazioni nel teatro del dopoguerra in
*Napoli milionaria! 1945, La paura numero uno 1950 e Mia
famiglia 1955* di Eduardo De Filippo**

Tesi presentata da:

HAMID Chaouki

Sotto la direzione di:

Prof.ssa KHELOUIATI Souad

Membri della commissione

Abdellah Maasoum (MCA)

Università d'Algeri 2

Presidente

Souad Khelouiati (Professeur)

Università d'Algeri 2

Direttrice

Nabila Kadir (MCA)

Università d'Algeri 2

Esaminatrice

Nadjiba Aoudi (MCA)

Università di Blida 2

Esaminatrice

Aicha Chekalil (MCA)

Universtià di Blida 2

Esaminatrice

Anno universitario: 2020/2021

Ringraziamenti

Mi è doveroso dedicare questo spazio alle persone che hanno contribuito, con il loro instancabile supporto, alla realizzazione della mia ricerca

In primis, un ringraziamento speciale alla mia relattrice, la professoressa KHELOUIATI Souad, per la sua immensa pazienza, per i suoi indispensabili consigli, per le conoscenze trasmesse durante tutto il mio percorso.

Un sentito grazie al mio correlatore, Fioretto Natale, per la sua infinita disponibilità e tempestività ad ogni mia richiesta.

Ringrazio infinitamente ai membri della commissione di aver accettato di leggere il nostro lavoro di ricerca.

Grazie di cuore a tutti i professori dell'università di Algeri² che mi hanno insegnato durante tutto il mio percorso universitario ed a tutti i miei colleghi d'italiano.

Grazie anche a tutti gli insegnanti italiani che ho incontrato durante il mio percorso e che mi hanno dato utilissimi suggerimenti per condurre al meglio le mie ricerche, in particolare; Vincenzo Caputo, Daniela Calanca, Lina D'Andrea.

Grazie a tutti, senza di voi non ce l'avrei mai fatta.

Dediche

Dedico questo lavoro

Ai miei genitori, a mio fratello, a mia sorella, alla mia fidanzata, a mio nonno ed a tutta la mia famiglia, grazie ai quali sono la persona che sono e ai quali posso dire solo un sincero grazie.

A tutti i miei amici siano algerini che italiani, in particolare ai “COSMICI”.

Alla fine, dedico il lavoro all’anima di mia nonna che non ho potuto assistere al suo funerale a causa del Covid. Lei è sempre stata una guida e stimolo per la mia crescita personale.

Riassunto in italiano

Il presente elaborato mira a mettere in atto uno studio storico-letterario del fenomeno del conflitto generazionale all'interno della famiglia che è il microcosmo della società durante il periodo del secondo dopoguerra, attraverso tre opere teatrali *Napoli milionaria!* 1945, *La paura numero uno* 1950 e *Mia famiglia* 1955 di uno dei grandi drammaturghi italiani del Novecento, vale a dire: Eduardo De Filippo.

A tal proposito, si può dedurre che l'essenza di questa ricerca si concentra nel dimostrare come questo fenomeno sociale viene rappresentato nelle commedie eduardiane, che hanno in comune *La famiglia* come tematica centrale. Insomma, quando si parla del conflitto di generazioni dentro la famiglia, significa che si tratta dello scontro tra padre-figlio, che sicuramente hanno un modo di vedere e di pensare completamente diverso. Quindi, per identificare i motivi di questo scontro, bisogna illustrare innanzitutto i diversi modelli familiari dell'epoca, tale il modello patriarcale a cui apparteneva la vecchia generazione e che metteva in primo grado il sistema autoritario paterno dentro le mura domestica, il cui comincia a disgregarsi solo nell'immediato secondo dopoguerra, con l'emerso di una nuova generazione che porta con sé nuovi e moderni aspetti, negando ogni cosa appartenente al mondo tradizionale con l'intento di costruire una vita privata e autonoma. In questo caso, possiamo considerare l'evento di guerra come una scissione cronologica, ossia, un punto di svolta tra il mondo tradizionale e quello moderno.

Alla fine, possiamo dedurre che l'autore oltre ad evidenziare le cause e le conseguenze di questo scontro, ha potuto illustrare con le conclusioni delle sue commedie quali sarebbero i comportamenti esemplari che ogni individuo dovrebbe seguire per poter contrastare tale fenomeno.

Parole chiavi: Il conflitto generazionale – La famiglia - Il teatro – Il secondo dopoguerra - Eduardo De Filippo.

Riassunto in inglese

Abstract

This research aims to implement a historical-literary study of the phenomenon of generational conflict within the family which is the microcosm of society during the post-war period, through three plays of Eduardo De Filippo.

In this regard, it can be deduced that the importance of this research focuses on demonstrating how this social phenomenon is represented in Edwardian comedies, which have the family as a central theme in common. Indeed, when we talk about the conflict of generation within the family, it means that it is the clash between father and son, who certainly have a completely different way of seeing and thinking. Therefore, in order to identify the reasons for this clash, it is necessary to first illustrate the different family models of the time, such as the patriarchal model to which the older generation belonged and which placed the paternal authoritarian system within the domestic to disintegrate only in the immediate post-war period, with the emergence of a new generation that brings with it new and modern aspects, denying everything belonging to the traditional world with the aim of building a private and autonomous life. In this case, we can consider the war event as a chronological split, that is, a turning point between the traditional and the modern world.

In the end, we can deduce that the author, in addition to highlighting the causes and consequences of this clash, was able to illustrate with the conclusions of his plays what would be the exemplary behaviors that each individual should follow in order to counter this phenomenon.

Keywords: The generational conflict - The family - The theater - The postwar period - Eduardo De Filippo.

تهدف هذه الأطروحة إلى تنفيذ دراسة تاريخية أدبية لظاهرة الصراع بين الأجيال داخل الأسرة والتي هي صورة مصغرة للمجتمع خلال فترة ما بعد الحرب، من خلال ثلاث مسرحيات لأحد أعظم الكتاب المسرحيين الإيطاليين في القرن العشرين ، وهو: إدواردو دي فيليبو.

في هذا الصدد ، يمكن استنتاج أن جوهر هذا البحث يركز على توضيح كيفية تمثيل هذه الظاهرة الاجتماعية في الكوميديا الإيواردية ، التي تشترك فيها الأسرة كموضوع مركزي. باختصار ، عندما نتحدث عن صراع الأجيال داخل الأسرة ، فهذا يعني أننا نتكلم عن الصدام بين الأب والابن اللذين لهما بالتأكيد طريقة مختلفة تمامًا في الرؤية والتفكير. لذلك، لتحديد أسباب هذا الصدام، من الضروري أولاً توضيح النماذج العائلية المختلفة في ذلك الوقت، مثل النموذج الأبوي الذي ينتمي إليه الجيل الأكبر والذي وضع النظام الأبوي الاستبدادي في المقام الأول داخل الجدران المنزلية. وهذا الأخير يبدأ في التفكك فقط في فترة ما بعد الحرب مباشرة ، مع ظهور جيل جديد يجلب معه جوانب جديدة وحديثة ، بينما ينكر كل شيء ينتمي إلى العالم التقليدي، وذلك لهدف بناء حياة خاصة ومستقلة في نفس الوقت. في هذه الحالة، يمكننا اعتبار حدث الحرب على أنه انقسام زمني، أي نقطة تحول بين العالم التقليدي والعالم الحديث.

في النهاية ، يمكننا أن نستنتج المؤلف، بالإضافة إلى تسليطه الضوء على أسباب هذا الصدام وعواقبه ، كان قادرًا أيضًا على أن يوضح باستنتاجات مسرحياته ما هي السلوكيات النموذجية التي يجب على كل فرد اتباعها لمواجهة هذه الظاهرة.

الكلمات المفتاحية. الصراع بين الأجيال - الأسرة - المسرح - فترة ما بعد الحرب - إدواردو دي

فيليبو

Riassunto in francese

Résumé

Ce travail vise à mettre en œuvre une étude historico-littéraire du phénomène de conflit générationnel au sein de la famille qui est le microcosme de la société durant la période d'après-guerre, à travers trois pièces théâtrales d'Eduardo De Filippo.

À cet égard, on peut déduire que le point d'appui de cette recherche se concentre sur la démonstration de la manière dont ce phénomène social est représenté dans les comédies édouardiennes, qui ont la famille comme thème central en commun. En effet, quand on parle de conflit de générations au sein de la famille, cela veut dire qu'il s'agit du conflit entre père et fils, qui ont certainement une toute autre façon de voir et de penser. Dès lors, pour identifier les raisons de cet affrontement, il faut d'abord illustrer les différents modèles familiaux de l'époque, comme le modèle patriarcal auquel appartenait l'ancienne génération et qui ne commence à se désintégrer qu'après la guerre, avec l'émergence d'une nouvelle génération qui apporte avec elle des aspects nouveaux et modernes, niant tout ce qui appartient au monde traditionnel dans Dans ce cas, on peut considérer l'événement de guerre comme un clivage chronologique, c'est-à-dire un tournant entre le monde traditionnel et le monde moderne.

Au final, on peut déduire que l'auteur, en plus de mettre en évidence les causes et les conséquences de cet affrontement, a su illustrer avec les conclusions de ses pièces quels seraient les comportements exemplaires que chaque individu devrait suivre afin d'affronter ce phénomène.

Mots clés : Le conflit de générations - La famille - Le théâtre – L'après-guerre – Eduardo De Filippo

INDICE

Ringraziamenti.....	ii
Dediche.....	iii
Riassunto in italiano.....	iv
Riassunto in inglese.....	v
Riassunto in arabo.....	vi
Riassunto in francese.....	vii
Indice.....	viii
Introduzione.....	1
PARTE TEORICA	
Capitolo primo: Il teatro italiano del Novecento.....	8
Premessa.....	9
1.1. Il teatro italiano novecentesco.....	9
1.2. La scena napoletana nel teatro italiano novecentesco.....	16
1.3. Il teatro di Eduardo De Filippo.....	24
1.3.1. Il teatro eduardiano prima e durante la guerra (1920-1942).....	30
1.3.2. Il teatro eduardiano del Dopoguerra (1945-1973).....	35
1.3.3. <i>Napoli milionaria!</i> , 1945. Sinossi-tematiche-personaggi.....	47
1.3.4. <i>La paura numero uno</i> , 1950. Sinossi-tematiche-personaggi.....	54
1.3.5. <i>Mia famiglia</i> , 1955. Sinossi-tematiche-personaggi.....	59
Conclusioni.....	65
Capitolo secondo: Il quadro storico del Novecento italiano.....	67

Premessa.....	68
2.1. L'Italia nel primo Novecento 1900-1939.....	68
2.1.1. La famiglia italiana prima la Seconda Guerra Mondiale.....	74
2.2. L'Italia nella Seconda Guerra Mondiale 1939-1945.....	83
2.2.1. Napoli nel corso del conflitto.....	85
2.2.2. La famiglia italiana durante la seconda guerra mondiale.....	90
2.3. La situazione italiana del Dopoguerra 1945-1960.....	94
2.3.1. La vita familiare del secondo dopoguerra.....	99
Conclusioni.....	108
PARTE PRATICA	
Capitolo terzo: Le ripercussioni dei mutamenti epocali sulla famiglia.....	111
Premessa.....	112
3.1. Rapporto Teatro-Realtà sociale.....	112
3.2. Alternanza tra lingua/dialetto in <i>Napoli milionaria!</i> , <i>La paura</i>	118
<i>numero uno</i> e <i>Mia famiglia</i> di <i>Eduardo De Filippo</i>	
3.3. Spazio e temporalità nelle opere eduardiane.....	127
3.4. Difficoltà dei rapporti fra due generazioni.....	144
3.4.1. Gli effetti degli eventi bellici sulla vita della vecchia generazione...	145
3.4.2. L'aspetto della nuova generazione postbellica.....	156
3.5. Incomprensione familiare.....	162
3.5.1. Rapporto padre-figlio nella famiglia Jovine.....	166
3.5.2. Il rifiuto di ogni desiderio dei figli nella famiglia Generoso.....	173
3.5.3. L'incomunicabilità fra genitori e figli nella famiglia Stigliano.....	178

Conclusioni.....	194
Capitolo quarto: La transizione: dall'incompatibilità alla riconciliazione.....	197
Premessa.....	198
4.1. La figura materna nel teatro di Eduardo.....	198
4.1.1. L'indifferenza della madre per la sua famiglia, in <i>Napoli.....</i>	199
<i>milionaria!</i> 1945 e <i>Mia famiglia</i> 1955	
4.1.2. Amore-ostacolo tra madre-figlio nella famiglia Conforto in.....	213
<i>La paura numero uno</i> 1950	
4.2. Da un padre autoritario ad un padre modello.....	221
Conclusioni.....	242
Conclusioni.....	247
Bibliografia.....	251
Sitografia.....	257
Allegati.....	260

INTRODUZIONE

INTRODUZIONE

Introduzione

Nel corso della storia, per molti filosofi, l'arte – nelle sue varie forme – è sempre stata ritenuta come un modo per esprimere un'opinione o un sentimento, ossia, un linguaggio usato dall'individuo-artista per tradurre le proprie esperienze di vita, comunicando i suoi pensieri in modo visivo, sonoro o cinetico al fine di rivelare al pubblico la realtà in cui vive. Una delle forme artistiche più importanti nella storia era il teatro. Insomma, quest'ultimo è una delle più antiche attività umane praticate fin dall'antichità, in quanto rappresentava attraverso la recitazione tutto ciò che riguardava la sua esistenza, portando connotazioni di coscienza e sentimenti, simulando fenomeni di vita che gli sembravano importanti e perciò, esso, è sempre stato considerato come lo specchio della vita. Come detto da Shakespeare in *As You Like It*: “*Tutto il mondo è un teatro e tutti gli uomini e le donne non sono che attori: essi hanno le loro uscite e le loro entrate; e una stessa persona, nella sua vita, rappresenta diverse parti...*”.(Shakespeare W, atto II, scena VII, 1623). In tal caso, possiamo dire che il teatro ha sempre potuto cambiare la visione del mondo soprattutto nel modo di rappresentare la realtà sul palcoscenico. Tale realtà potrebbe essera legata sia al contesto storico che sociale con tutti i cui fenomeni esistenti.

Infatti, uno dei fenomeni sociali di cui sentiamo molto spesso parlare è il conflitto fra generazioni, imperniato sulla conquista del potere all'interno del nucleo familiare e che ha come principali contendenti i padri e i figli, che appartengono a due generazioni completamente diverse, che non comunicano a causa delle differenze tra i loro valori, le idee, abitudine e i pensieri.

La nostra ricerca, intitolata: “*Eduardo De Filippo ed il conflitto di generazioni nel teatro del dopoguerra in Napoli milionaria! 1945, La paura numero uno 1950 e Mia famiglia 1955.*”, prende come campione d'indagine tre commedie dell'attore-autore-regista napoletano, attraverso le quali tenteremo di mettere in risalto le cause che hanno provocato nel secondo dopoguerra un radicale cambiamento di orizzonti, analizzando i rapporti familiari, particolarmente tra padre-figlio. Nel delicatissimo periodo del dopoguerra, in un

INTRODUZIONE

paese distrutto, alle prese con una ricostruzione che sembra incerta, da una parte c'è la nuova generazione (i giovani figli) che vede con ottimismo i frutti della rinascita postbellica e che vive in un incontenibile desiderio di libertà, dall'altra parte ci sono i genitori tradizionalisti che vivono ancora gli incubi di un conflitto devastante, ossessionati dalla paura di un ennesimo conflitto mondiale a causa dell'incertezza e l'insicurezza del loro tempo. Tuttavia, i *vecchi*, con i loro valori, si sentono obbligati a fare il possibile per controllare ed indirizzare bene i figli che a loro volta si oppongono tenacemente ai condizionamenti in nome di una vita più libera e autentica.

Oltre a quanto detto sullo scontro generazionale del periodo, la problematica su cui ci siamo concentrati nella nostra tesi è cercare di mostrare; Come il teatro italiano contemporaneo al periodo postbellico abbia colto il malessere delle famiglie (il conflitto generazionale tra padre e figlio) e come lo abbia rappresentato, per mezzo delle straordinarie capacità creative di un grande maestro?

Assieme a tale problematica, sembra opportuno supporre delle ipotesi che rendono più chiaro la nostra ricerca. Innanzitutto supponiamo che Il presente lavoro prende le mosse dalle opere sopracitate, che sono fondamentali per comprendere in generale la situazione sociale italiana nel dopoguerra, le trasformazioni dei modelli familiari ed in particolare i mutamenti nei ruoli dei membri della stessa famiglia, attraverso la poetica di Eduardo. Supponiamo anche, da un lato, gli effetti della guerra hanno marcato il comportamento della vecchia generazione, dall'altro invece, il periodo del secondo dopoguerra ha portato in sé un nuovo aspetto più moderno con cui la nuova generazione viene modellata.

Dunque, l'obiettivo principale di questa ricerca è di analizzare le tre opere di Eduardo De Filippo sulle quali si impernia il fulcro della nostra indagine, vale a dire; il conflitto di generazioni, parlando delle caratteristiche di ogni opera, si tratterà dell'atteggiamento comunicativo dei membri della famiglia nei confronti del capofamiglia, con le differenze sostanziali, come vedremo, da un'opera

INTRODUZIONE

all'altra. Mostrando soprattutto la trasformazione della situazione sociale-familiare italiana sin dal periodo bellico fino al secondo dopoguerra.

Il presente elaborato è suddiviso in due parti; la prima riguarda la parte teorica del nostro lavoro e comprende due capitoli.

Nel primo capitolo, intitolato *Il teatro italiano del Novecento*, parleremo *in primis* del teatro italiano novecentesco in modo generale, citando i più grandi drammaturghi italiani, tra cui Luigi Pirandello, Dario Fo e le trasformazioni e le novità che hanno portato per il teatro di allora. In seguito, parleremo del teatro napoletano del Ventesimo secolo e di come abbia raggiunto il vertice della sua gloria grazie ad alcuni dei suoi rappresentanti più importanti come Raffaele Viviani ed Eduardo Scarpetta, fino ad arrivare al teatro di Eduardo De Filippo, che verrà trattato con particolare attenzione, mettendo in evidenza sia la sua poetica che la sua biografia in modo dettagliato e presentare superficialmente le tre commedie eduardiane che si considerano il cardine di questa nostra ricerca, vale a dire: *Napoli milionaria! 1945*, *La paura numero uno 1950* e *Mia famiglia 1955*.

Nel secondo capitolo, intitolato *Il quadro storico del Novecento italiano*, cercheremo di mettere in evidenza la trasformazione della famiglia e della società italiana sin dall'inizio del Novecento fino al secondo dopoguerra, cercando di capire come il modo di vita sociale può cambiare rapidamente in pochi anni, conosceremo anche alcuni aspetti della vita familiare italiana nel dopoguerra, dalla quale emergono i rapporti complessi fra i suoi membri, sia tra marito-moglie, sia tra padre-figlio. Intanto, per poter inquadrare la situazione sociale/familiare del periodo postbellico, è molto importante tener presente i mutamenti dei modelli familiari del periodo, dando soprattutto una panoramica su alcuni eventi storici del Novecento italiano, come la Prima Guerra Mondiale, l'avvento del Fascismo seguito dal secondo conflitto mondiale, fino ad arrivare al Miracolo economico, il periodo della ricostruzione e della crescita economica, i quali, potremmo considerarli come delle cause principali nell'apparizione di questi complessi rapporti dentro la famiglia/società.

INTRODUZIONE

Per quanto riguarda la seconda parte, che è la parte su cui si concentra la tesi, troviamo altri due ampi capitoli.

Nel primo capitolo, intitolato *Leripercussioni dei mutamenti epocali sulla famiglia*, analizzeremo le commedie di Eduardo De Filippo da vari punti di vista, prima di tutto metteremo in esame lo spazio e la temporalità nelle opere di Eduardo dato che l'autore in ogni commedia, è molto attento alla descrizione del luogo e del periodo in cui si svolgono i fatti rappresentati. Parleremo anche degli effetti della guerra sull'individuo, poi, proveremo a mettere in luce le cause principali della rottura del microcosmo familiare nel periodo postbellico e soprattutto il dissidio fra padre-figlio, con l'abbondante corredo di difficoltà comunicative che conduce a una vera e propria incomunicabilità. In seguito, cercheremo di evidenziare come un'opera teatrale, attraverso la sua vicenda, riflette un certo numero di processi storico-sociali, dato che un'opera non nasce dal nulla quindi è logico mettere in relazione l'autore con il suo mondo storico e sociale. Eduardo ha, infatti, sempre creduto nella stretta relazione fra teatro e vita storico-sociale.

Nell'ultimo capitolo, intitolato *La transizione: dall'incompatibilità alla riconciliazione*, continueremo l'analisi del filo rosso delle tematiche familiari, nei rapporti padre-figlio, rivolgendo però una particolare attenzione alla figura della donna-madre, parlando del suo ruolo sociale (e familiare) durante e dopo il periodo bellico che l'ha portato un nuovo costume e dei nuovi connotati rispetto al passato mentre questi mutamenti vengono registrati dall'autore partenopeo e raccontati attraverso le sue commedie: *Napoli milionaria!*, *La paura numero uno* e *Mia famiglia*. Tenteremo, successivamente, di illustrare la soluzione proposta dall'autore a tale rottura familiare così come viene evidenziata dallo scioglimento di ogni sua commedia che tende al ricongiungimento e alla riconciliazione tra i membri che torneranno a comportarsi in modo ragionevole, e questo indica la fine di quell'incomprensione, dell'incomunicabilità e la sparizione delle difficoltà comunicative.

INTRODUZIONE

Nelle commedie di Eduardo De Filippo che fanno parte della nostra ricerca, non possiamo trovare soltanto un'analisi generale, ma piuttosto un'analisi specifica ossia; un'analisi di tempo, spazio, ambiente, ogni personaggio, famiglia, società ed i rapporti tra gli individui, dunque sembra opportuno fare un richiamo ad alcune teorie che potrebbero essere adeguate al nostro corpus di ricerca:

- *La teoria del Riflesso* di Lucien Goldmann 1973. In cui, il teorico francese voleva mettere in rilievo il rapporto che c'è tra il romanzo come genere letterario e le condizioni storico e sociali. Secondo questa teoria è indispensabile collegare l'opera letteraria con il contesto storico-sociale, come a dire che l'opera scritta è *un riflesso* della vita storico-sociale del periodo in cui viene scritta. Finzione nel teatro = realtà nella vita.

- *la teoria delle generazioni* del sociologo tedesco Karl Mannheim, introdotta in *Il problema delle generazioni* 1928. Mentre, ha cercato di illustrare che gli individui sono fortemente influenzati dall'ambiente storico-sociale, in particolare dagli eventi in cui partecipavano: le generazioni sono legate ad una dinamica storico-culturale e che possiamo individuare attraverso le abitudini ed i pensieri e non attraverso il fattore d'età.

- *La teoria del Cronotopo* del filosofo russo Michail Bachtin esprime l'inscindibilità di spazio e tempo all'interno di un romanzo. Mentre abbiamo notato nelle opere eduardiane che l'aspetto dello spazio muta con il mutamento del tempo.

- Sempre con il teorico russo Michail Bachtine, nell'ambito linguistico, abbiamo legato la nostra analisi con *la Polifonia*, in cui, ha parlato il teorico dell'opera (sia teatrale che letteraria) come un genere aperto che si mescola nella sua struttura interna tra classi diverse e lingue multiple (multilinguismo), in modo che la diversità linguistica rappresenta la caratteristica essenziale del discorso narrativo.

INTRODUZIONE

- Se entriamo nell'analisi spaziale in modo dettagliato, ci rendiamo conto che l'autore ha usato degli oggetti per indicare o per rivelare un fatto che aveva luogo in quel periodo. Quindi, possiamo collegare tale punto di vista con *l'approccio post-strutturalista e semiologico* di Roland Barthes, che ha parlato della decodificazione dei significati nascosti negli oggetti, che sembrano banali in apparenza, ma in realtà sono come dei simboli. «*Lo studio dei segni nella vita sociale*».

CAPITOLO PRIMO

IL TEATRO ITALIANO DEL

NOVECENTO

CAPITOLO PRIMO: IL TEATRO ITALIANO DEL NOVECENTO

Premessa

In questo primo capitolo, all'inizio, cerchiamo di dare un'occhiata sul teatro italiano del Ventesimo secolo in modo generale, citando i più grandi drammaturghi italiani come Luigi Pirandello, Dario Fo e vediamo pure le trasformazioni teatrali che erano evidenti nel periodo. In seguito, parliamo del teatro napoletano del Novecento che è arrivato al culmine della sua gloria grazie ad alcuni dei suoi notevoli rappresentanti come Raffaele Viviani ed Eduardo Scarpetta, fino ad arrivare al teatro del noto attore-autore-regista napoletano Eduardo De Filippo, che verrà trattato con particolare attenzione, mettendo in evidenza la sua biografia in modo dettagliato, fino a presentare superficialmente le tre commedie eduardiane che fanno parte di questa presente ricerca, vale a dire: *Napoli milionaria! 1945*, *La paura numero uno 1950* e *Mia famiglia 1955*.

1.1. Il teatro italiano novecentesco

Negli anni che hanno segnato il passaggio tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, la vita teatrale italiana era caratterizzata da una grande ricchezza di iniziative e da una notevole vivacità intellettuale che hanno risultato profondi mutamenti nel mondo della scena. Numerosi autori del teatro italiano spiccano nel novecento tra i quali citiamo: Luigi Pirandello, Marinetti, Ugo Betti, e Dario Fo... Essi hanno dato vita ad un teatro basato sulla realtà, trattando dei temi sociali, portando in scena drammi che contengono elementi significativi e naturalistici.

Il teatro del Ventesimo secolo ha vissuto delle forti trasformazioni socio-culturali. Quindi, esso è una forma d'espressione che dice qualcosa d'essenziale sulla natura della società e su quella dell'individuo e sul rapporto tra l'una e l'altra. C'è Nicola Chiaromonte (1905-1972), un grande critico e saggista italiano, appassionato di teatro, che ha parlato del teatro moderno dicendo:

La novità del teatro moderno consiste nell'aver riportato sulle scene il dramma dell'uomo alle prese con la verità, deciso a andare in fondo alla propria natura, a fare i conti col mondo in cui vive e quindi a non fermarsi dinanzi a nessun rispetto umano. Da Ibsen a Strindberg, a Shaw, a Pirandello, non si tratta più, a teatro, di questo o quel conflitto, di questo o quel caso umano, di questa o quella passione, ma della verità. O, per meglio dire: del problema della verità. (Antonucci G, 1986,p. 39).

Secondo Chiaromonte, il compito del teatro è la ricerca della verità, nel senso di rappresentare un fatto reale sulle scene teatrali. In questa citazione il saggista ha citato alcuni nomi dei grandi drammaturghi, come il norvegese Ibsen e lo svedese Strindberg, che erano considerati come dei grandi innovatori delle scene di fine secolo, i rivoltosi scandinavi erano i due più acuti interpreti della crisi della società moderna, visto che nel loro teatro parlavano sempre della verità che è intesa come dibattito sui problemi reali dell'individuo e della società.

Nel primo Novecento il teatro italiano ha vissuto una delle stagioni più splendide, sia per i mutamenti che il primo dopoguerra gli ha offerto, sia per le teorie che sono arrivate dall'Europa attraverso i grandi drammaturghi. Per parlare del teatro novecentesco, dobbiamo citare in primo luogo, Luigi Pirandello (1867-1936) chi era uno dei pilastri del teatro italiano di quel tempo. Egli attraverso le sue opere ed i suoi personaggi ha potuto essere un portatore della verità. La sua produzione teatrale si è sviluppata per un periodo che va dagli ultimi anni dell'ottocento fino alla sua morte 1936, in cui ha trasmesso la crisi dei valori nella quale si dibatteva la società del primo novecento. Nel teatro pirandelliano chiamato "*teatro dello specchio*", l'autore ha cercato di rappresentare la vita nuda, cioè senza maschera, con i suoi veri fatti, amarezze e le ipocrisie della società. Quindi, quelli che assistono al suo teatro, si vedono come in uno specchio, così come sono, e diventano migliori.

Infatti, Pirandello non scriveva solo commedie, ma come menzionava Pasquale Tuscano nel suo libro *L'identità impossibile: L'opera di Luigi Pirandello*, che questo drammaturgo: "*Scrivo, contemporaneamente, versi, novelle, romanzi, saggi critici, teatro [...].*" (Tuscano P, 1989, p.101)

Per quanto riguarda la sua carriera teatrale, egli ha scritto più di quaranta opere, con le quali ha contribuito in modo fondamentale al rinnovamento del teatro, la sua produzione teatrale può essere divisa in quattro fasi, che si aprono con la fase siciliana; Essa contiene dei testi di ambientazione siciliana, scritti in dialetto siciliano che era considerato dallo stesso autore, più vivo della lingua italiana nell'esprimere la realtà del suo paese. Tra le commedie che appartengono a questa prima fase sono: *Pensaci, Giacuminu* (1910), *Lumie di Sicilia* (1914) e *Liola* (1915).

Poi viene la seconda fase che è intitolata la fase del grottesco; In cui Pirandello aveva rappresentato la situazione della vita di quel periodo, prendendo il tema tradizionale del teatro borghese, vale a dire il triangolo marito-moglie-amante, e faceva evolvere le loro situazioni per smascherare umoristicamente tutte le loro contraddizioni. *Così è (se vi pare)* (1917), *Il piacere dell'onestà* (1917) e *Il giuoco delle parti* (1918), sono alcune delle commedie più conosciute in questa fase. Poi, nel 1918 l'autore ha cominciato a raccogliere questo tipo di drammi sotto il titolo di "*Maschere nude*".

La terza fase, cioè, il teatro nel teatro o il metateatro; Con *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), Pirandello dava inizio ad una trilogia che è accomunata in questa fase, oltre a questa prima commedia, ci sono: *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1930). Nel primo dei drammi citati, si riporta una vicenda di sei personaggi che giungevano in un teatro, dove si stava provando la messinscena di un'altra commedia, per chiedere alla compagnia che venga rappresentata la loro storia. In *Ciascuno a suo modo*, si osserva che nel momento in cui gli attori recitavano una storia vera, mentre tra il pubblico si trovano presenti i veri protagonisti di questa storia. Per quanto concerne *Questa sera si recita a soggetto*, che trattava a sua volta un conflitto tra attori e regista. Come si vede, nella trilogia del "teatro nel teatro" sono messi in evidenza i rapporti tra chi concorrono alla finzione teatrale: attori e regista come in quest'ultima commedia, attori e spettatori in *Ciascuno a suo modo* e attori e personaggi in *Sei personaggi in cerca d'autore*. Attraverso questa trilogia il

grande intellettuale del secolo voleva svelare la finzione nella rappresentazione teatrale, secondo lui, il teatro è considerato come una finzione che dalla quale nasce la verità, in altre parole, il suo pensiero l'ha convinto che questa vita fosse una finzione che potrebbe essere molto simile a quella che si svolge sul palcoscenico.

Infatti, questa è l'epoca in cui Pirandello ha raccolto il suo grande successo, quando si è dedicato principalmente alla composizione drammatica, soprattutto negli anni che hanno seguito la Prima Guerra Mondiale, quest'ultima era considerata da Bontempelli come una data molto utile non solo per il teatro di Pirandello, ma per tutta la letteratura ed il teatro italiano in modo generale, dicendo: *“Il Novecento ci ha messo molto a spuntare. L'Ottocento non poté finire che nel 1914. Il Novecento non comincia che un poco dopo la guerra”*. (Angelini F, 1981. p.100).

Dopo la trilogia del metateatro, Pirandello ha scritto una nuova trilogia che appartiene all'ultima fase detta il teatro dei miti: *la nuova colonia* (1928), *Lazzaro* (1929) ed *I giganti della montagna* (1930). Da qui inizia il momento del mito teatrale, con delle tematiche psicanalitiche, giocando sull'inconscio e sulla possibilità di liberarlo dalle repressioni morali e sociali. Infine, la carriera del grande drammaturgo siciliano del ventesimo secolo, si è conclusa con l'assegnazione del premio Nobel nel 1934, *“per il suo audace e ingegnoso rilancio dell'arte drammatica e scenica”*. Questa riconoscenza insieme ai suoi grandi capolavori teatrali formano il motivo principale che l'ha condotto verso una fama internazionale.

Accanto al teatro pirandelliano, c'era il teatro futurista che era l'unico teatro italiano tra le altre avanguardie, esso era sotto la guida di Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) la personalità principale di tutto il movimento. Questo teatro è nato come riflesso della vita moderna, secondo i futuristi, la nuova realtà della civiltà industriale, dominata dalla macchina e dai miti di velocità e di progresso, doveva essere rappresentata attraverso il teatro del loro movimento, quest'ultimo è teorizzato da vari manifesti scritti da Marinetti; il teatro di varietà

fondato nel 1913, il teatro sintetico nel 1915 ed il teatro della sorpresa nel 1921. Marinetti vedeva nel teatro come un importante mezzo di comunicazione ed il fenomeno artistico a cui la maggioranza del popolo italiano si dirige, dichiarando nel manifesto del teatro sintetico:

“Infatti –prosegue- 90% degli italiani va a teatro, mentre soltanto il 10% legge libri e riviste. È necessario però un teatro futurista, cioè assolutamente opposto al teatro passista, che prolunga i suoi cortei monotoni e deprimenti sulle scene sonnolente d’Italia.” (Angelini F, 1981 , p.100).

Gli interpreti futuristi raccontavano nel loro teatro la storia delle loro realizzazioni e le loro nuove idee. Infatti, il loro teatro era totalmente diverso e opposto a quello che è passato in precedenza, che aveva una visione pessimistica, con il desiderio di rimpiangere il passato ed analizzare le cause del fallimento. A differenza di quest’ultimo, i futuristi presentavano un teatro tutt’altro, mentre con una visione ottimistica cercavano di esaltare il presente e negare completamente il mondo negativo, perché credevano nell’instaurazione di un nuovo ordine. Oltre questo, il teatro futurista, rispetto agli altri teatri, era dedicato alla massa e non alle aristocratiche, si presentava sui palcoscenici tradizionali utilizzando interpreti popolari, cioè s’indirizzava a tutto il pubblico senza discriminazione di nessun genere di spettatore.

Tra gli anni trenta e quaranta del Novecento, il repertorio del teatro italiano ha raggiunto livelli assai raffinati grazie alla variazione delle forme teatrali, oltre al teatro pirandelliano e quello futurista, c’era il teatro di Ugo Betti (1892-1953). La sua produzione teatrale era uno dei capitoli più importanti della scena italiana novecentesca, che si è estesa dagli anni venti fino al secondo dopoguerra. In cui lo scrittore delle famose opere, *Frana allo scalo nord* (1936) e *L’aiuola bruciata* (1952), seguiva la sua idea di teatro che riguarda la concezione inquietante della realtà italiana di quel tempo, mentre la sua fondamentale idea teatrale è stata riassunta da lui stesso in vari punti e che sono come tale:

“a) Lo scrittore di teatro deve per prima cosa uscire dal perimetro del proprio io; b) il teatro è termometro della storia; esso non è un arabesco, un monile superfluo [...]. La sua funzione, suprema funzione, è quella di rivelatore e giudice; c) Nel modo di far teatro “ricercare dentro ogni parola il suo più geloso senso poetico, scavandolo nell’interno di essa, come un minatore scaverebbe oro in una caverna. L’intento è quello *dirivelare* una commozione, una verità, una ricchezza spirituale”; d) Uno scrittore è da cercarsi non già nella parola felice e nella sensazione cella inedita preziosa e spesso oziosa, ma in qualche altra cosa che emerge a poco a poco, da lontano, come il profilo di un’altra: in quel gran giro di pensieri, di istinti, di ricordi, di emozioni, di esperienze, di errori, di tenerezze, di cattiverie, in quell’intuizione totale, insomma, che si coagula a poco a poco, di parola in parola, emergendo come un mondo delle nebbie; e) Nelle commedie i sentimenti e la vicenda dei sentimenti contano più che la vicenda dei fatti; f) il teatro “digestivo”, il teatro spettacolo, fu; g) l’autore teatrale crea, discute, interviene, eppure sperimenta su se stesso il destino della solitudine; h) No ai lavori di propaganda. L’arte ha di suo un misterioso, ineguagliabile potere di persuasione.” (Antonucci G, 1986, pp.127-128).

Da questi punti, sono espressi i grandi temi di tutta la sua drammaturgia come; la solitudine degli uomini, rivelare la verità, l’aspirazione di giustizia, la pietà dell’autore per tutti gli esseri umani e per la durezza della loro esistenza, che erano ben notati soprattutto nelle sue opere del secondo dopoguerra, tra i più conosciuti troviamo, *Corruzione al palazzo di giustizia* pubblicata nel 1949, in quel periodo il suo teatro era famoso sotto il titolo del teatro dei “processi morali”. Alcuni di questi temi già citati, restavano ad esistere ancora in molti drammi di certi autori italiani come: Eduardo De Filippo, Diego Fabbri, Silvio Giovaninetti e Dario Fo, che apparivano negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale e che mirano a far rivivere attraverso il loro teatro i momenti e gli aspetti degli eventi di guerra.

Il percorso del teatro della seconda metà del novecento può essere riassunto dall’attività di un attore chi ha vissuto diverse esperienze teatrali fino alla fine del secolo, cioè Dario Fo (1926-2016). La sua produzione teatrale si è articolata in

diversi momenti. Egli inizia con Durano e Parenti nel teatro di “*Cabaret*”, mettendo in scena diverse commedie tra le quali troviamo il testo satirico; *Il dito nell’occhio* (1953). A partire dal 1959, l’attore-autore-regista ha fondato la compagnia “Il teatro di Dario Fo-Franca Rame”, dando vita ad un genere di teatro di impegno politico, tra le commedie che appartengono a questa compagnia ci sono: *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), *Isabella tre caravelle e un cacciaballe* (1963). Alla fine degli anni sessanta, sempre insieme alla Rame creavano l’associazione “*Nuova Scena*”, che girava l’Italia presentando i propri spettacoli legati al teatro tradizionale con l’uso della figura del giullare, in cui componeva la sua opera più significativa di questo periodo, *Mistero buffo* (1969).

Negli anni successivi Fo non si è fermato, infatti continuava a scrivere ed a recitare soprattutto in campo politico e negli anni Novanta, si è dedicato alla ricerca sul linguaggio e sulla tradizione letteraria popolare italiana. Nel 1997, l’Accademia Svedese gli ha assegnato il prestigioso premio Nobel per la letteratura, grazie al quale che Fo è diventato uno dei pilastri della letteratura italiana, e questo lo confermava lui stesso durante un’intervista con la giornalista Leonetta Bentivoglio, dicendo:

“Con Nobel è aumentato l’interesse internazionale verso il mio lavoro. I miei testi erano già molto rappresentati in Europa e negli Stati Uniti, ma dal 97 in poi sono stati messi in scena con successo anche in Giappone, in Cina, in Nuova Zelanda, in Medio Oriente e in Africa.”(Parrini M., *Catalogo dei viventi, 5062 italiani notevoli*, Marsilio, 2007).

Nel 13 ottobre 2016, la sua vita che era piena di successi, si è fermata all’età di 90 anni, per una crisi respiratoria. Intanto, sarebbe conveniente accennare che durante tutta la sua carriera, Franca Rame era la sua compagna inseparabile di vita e pure di teatro, nel 2013 quando Franca è morta, Fo nel suo elogio alla moglie, ha parlato del suo pesante contributo nel suo teatro:

“Franca ed io abbiamo quasi sempre scritto i testi del nostro teatro insieme. Io mi prendevo l’onore di mettere giù la trama, la illustravo; lei proponeva delle varianti: spesso le recitavamo a momento [...] Franca è stata l’autrice di alcuni testi, come per esempio “*Parliamo di donne*”, che furono stese da lei completamente a mia insaputa [...] pochi lo sanno ma la gran parte degli spettacoli che trattavano questioni prettamente femminili è stata Franca ad averli scritti, elaborati.”¹

Alla fine, possiamo dire che il teatro del ventesimo secolo era molto eccitante, in primo luogo, grazie agli scrittori che hanno portato delle novità nel rappresentare i loro spettacoli, nei quali hanno diffuso delle tematiche più realistiche e vissute e che erano fondamentali per la rivoluzione scenica del Novecento. In secondo luogo, grazie pure al periodo che era immenso di movimenti siano storici che politici, che venivano rappresentati sul palcoscenico dai drammaturghi del secolo, rendendo il loro teatro più oggettivo. In questa prima parte abbiamo citato alcuni degli autori italiani che hanno goduto di una fama internazionale con le loro novità portate sia per il teatro italiano che mondiale, mentre, ce ne sono altri che attraverso il loro repertorio dialettico e regionale hanno potuto collaborare nell’evoluzione di tutto il teatro, che li scopriremo insieme nel seguente sottocapitolo dedicato al teatro napoletano novecentesco.

1.2. La scena napoletana nel teatro italiano del Novecento

Il teatro è considerato una delle più antiche tradizioni artistiche della città di Napoli. Prima del Ventesimo secolo il teatro napoletano era legato alla famosa maschera di Pulcinella, che è apparsa nella fine del Cinquecento grazie all’attore Silvio Fiorillo, questa maschera rappresentava un modo tutto napoletano. Uno dei più grandi interpreti di pulcinella era Antonio Petito che nell’Ottocento è riuscito a rielaborare il personaggio, aggiungendola un costume moderno. Ci

¹Repubblica TV, *elogio funebre di Dario Fo alla moglie Franca Rame*, 2013.

sono altre maschere che erano presenti nel teatro napoletano, meno conosciute di Pulcinella ma hanno avuto il loro maggior successo nei loro tempi, come Tartaglia che viene interpretata da Carlo Merlino verso la metà del Seicento, e la Scaramuccia che pure essa fa parte della commedia dell'arte e che viene interpretata dal napoletano Tiberio Fiorilli.

Tra la fine dell'ottocento e l'inizio del novecento, il teatro napoletano ha raggiunto il massimo splendore grazie ad alcuni dei suoi prestigiosi esponenti, come: Eduardo Scarpetta, Raffaele Viviani, Eduardo De filippo, Antonio De Curtis e Massimo Troisi ed altri. In quel periodo, sorgeva il teatro moderno in dialetto napoletano, e la figura su cui dovrebbe far riferimento è quella di Eduardo Scarpetta (1853-1925), che era considerato uno dei più celebri attori-attori del teatro partenopeo, grazie alla sua produzione teatrale che comprende circa cento opere, tra commedie-farse-parodie-riviste e operette, fra i quali si ricordano: *Miseria e nobiltà* (1887) ch'è considerata il suo capolavoro, *Nu turco napolitano* (1888), *'Na Santarella* (1889), *Il figlio di Iorio* (1904) e *'O miedeco d'e pazze* (1908).

Scarpetta Fin dalla sua giovane età era appassionato di teatro, recitava in un luogo fatto di legno, che l'ha costruito lui stesso, usando delle bambole da pezza come attori, spesso assisteva alle rappresentazioni teatrali con il padre e questo ha reso la sua passione più concreta. A quattordici anni ha cominciato l'interpretazione di qualche commedia con l'impresario Salvatore Mormone nel teatro San Carlino, in cui Antonio Petito ha notato il suo grande talento, grazie alle sue ottime rappresentazioni. Da Qui, Petito l'ha scritturato nella sua compagnia e cominciava a lavorare sempre presso il teatro San Carlino, adattando su di lui il personaggio di Felice Sciosciamocca che accompagnava Pulcinella nelle loro farse. Dopo la morte di Petito, il teatro San Carlino è fallito, perdendo il suo pubblico e poco dopo è diventato chiuso, su tale punto, c'era un vecchio impresario di San Carlino, che ha considerato la morte del grande Petito

come la causa principale del fallimento di questo teatro, dichiarando: “*Nun è n’ommo ch’è muorto, è un teatro... è San Carlino*”. (Scarpetta E, 2015, p.198).

Questo fatto ha spinto Scarpetta a lavorare spostando da una compagnia all’altra, allo scopo di ricostruire quel teatro, e con un prestito di soldi dall’avvocato Francesco Severo, è riuscito a rinnovare e riaprire quel luogo che era di grande valore sentimentale per lui e per tutta Napoli. E questo si vede quando il drammaturgo partenopeo dichiarava :

“L’unico pensiero della mia vita era diventato il «San Carlino»; ed io non facevo altro che correre da Piazza Castello all’ospedale del Sacramento, alla Cesarea, dove in una delle corsie i bravi pittori Fania e Mancini dipingevano le nuove scene e le decorazioni del teatro. E chiedevo spiegazioni su tutto, volevo veder tutto, proponevo ogni giorno nuove modificazioni, non mai abbastanza soddisfatto di quanto era già stato pensato ed eseguito. Poi scappavo di nuovo al «San Carlino» a sorvegliare i lavori arrabbiandomi e litigando coi muratori, coi pittori, coi falegnami, con tutti, e correndo dal palcoscenico in platea, dalla platea nei palchi, quasi avessi la tarantola. Avrei voluto veder tutto finito in un giorno in un’ora!... Le decorazioni, le scene parapettate, il separio nuovo mi erano costati un occhio; ma io non badavo a spese...” (Viviani V, 1969, p.657).

Da qui, Eduardo Scarpetta ha iniziato una stagione di grandi successi, soprattutto con il personaggio di Sciosciammocca che era l’anima della grande riforma scarpettiana, le sue evoluzioni hanno marcato lo sviluppo del teatro napoletano, liberandolo dalla tradizione popolana del Pulcinella, introducendo un tipo di commedia borghese più moderna e realistica, soprattutto dopo aver capito che l’esigenza del pubblico era quella di ridere con intelligenza. Cioè, ha usato delle battute, dando ad ogni fatto umoresco una ragione significativa di riso legata sempre alla realtà. Egli diceva nel suo libro *Cinquant’anni di palcoscenico*: “*S’abbia anche Napoli il suo buon teatro in dialetto, con libri scritti, con scene distese per intero. Bisogna far della verità e non giochi di prestigio. Si vuol essere uomini e non pupattoli.*” (Giammusso M, 2009, p.28). È morto il grande drammaturgo del teatro dialettale partenopeo, dopo aver compiuto settantadue

anni (1925), lasciando strada ai suoi figli naturali De Filippo Titina, Eduardo e Peppino per seguire la sua carriera teatrale.

Altra persona fondamentale per l'affermazione del teatro napoletano, era Raffaele Viviani (1888-1950), il figlio di un impresario che lavorava presso il teatro dell'Arena Margherita di Castellamare di Stabia, ma dopo aver incontrato degli ostacoli, era costretto a spostarsi a Napoli per poter continuare la sua carriera teatrale, costruendo il teatro "Masaniello", ed essendo pure proprietario di piccoli teatri popolari. Giorno dopo giorno il padre trasmetteva al figlio quella passione di teatro, il piccolo Viviani cominciava a frequentare il teatro popolare napoletano all'età di quattro anni, ha mostrato immediatamente al pubblico il suo grande talento, chiamandogli "Papiluccio". Raffaele era ancora ragazzino quando ha perso il padre, quindi era costretto a prendere cura della famiglia che viveva in miseria, ma, grazie al suo talento teatrale che l'ha ereditato dal padre, a quattordici anni cominciava a lavorare in un circo per recitare da Don Nicola, era anche in Tournè in Alta Italia con la compagnia di varietà Bova e Camerlingo, continuava a lavorare fino a quando aver subito la chiusura dei teatri di varietà.

Infatti il genio teatrale non si scoraggiava, e nel 1917 fondava una compagnia con un gruppo di canzonettiste e macchietti di cui faceva parte la sorella Luisella. L'inizio dell'attore-autore-regista era con la pubblicazione dell'opera di un atto unico *'O Vico (1917)* presso il teatro Umberto di Napoli, da quell'anno seguivano altre opere che erano considerate i suoi capolavori, tra i quali ricordiamo: *Scalo Marittimo (1918)*, *Caffè di notte (1919)*, *Vitturini da nolo (1927)* e *L'ultimo scugnizzo (1932)*, i suoi testi avevano un contenuto tagliente, aspro e tragico, che raccontavano le verità del popolo napoletano, mettendo in scena dei personaggi realistici appartenenti alla plebe, allo scopo di denunciare la realtà amara della società partenopea, evidenziando la miseria, la disoccupazione e l'emarginazione nella quale vivevano, Viviani desiderava sottolineare che il suo era un teatro realistico con delle situazioni vere, dichiarando: "*Non mi fisso sempre una trama, mi fisso un ambiente; scelgo i personaggi più comuni a*

questo ambiente e li faccio vivere come in questo ambiente vivono, li faccio parlare come li ho sentiti parlare..” (Viviani R, 1988, p.125). Raffaele Viviani è morto nel 1950, e Napoli ha perso un'altra persona che non era soltanto un grande autore di teatro, ma anche un uomo esemplare che malgrado la fatica e la miseria che ha vissuto, ma alla fine riusciva a costruire una carriera, una famiglia e tutta una vita.

Nel diciannovesimo secolo sono nati parecchi autori, che hanno lasciato una grande impronta nel teatro napoletano novecentesco, tra cui Petito, Scarpetta e Viviani, che abbiamo menzionato precedentemente, il loro teatro era famoso grazie alle interpretazioni dei celebri personaggi come Pulcinella e Felice Sciosciammocca, che segnavano un mutamento di obiettivi e una svolta storica del teatro napoletano del secondo ottocento, gli hanno permesso di raggiungere una fama nazionale. Il loro percorso è stato seguito da altri numerosi autori del ventesimo secolo, che continuavano ad interpretare delle opere usando i loro personaggi ma in modo diverso. Non solo Petito e Scarpetta che hanno interpretato questi personaggi e maschere, ma c'era anche un altro illustre attore napoletano, Antonio De Curtis, in arte Totò (1898-1967).

Infatti, Totò era conosciuto di più in cinema, ma i suoi primi successi erano raccolti sulle scene teatrali napoletani. Il piccolo Antonio cercava sempre di imitare in classe delle persone che ha incontrato nelle strade, facendo ridere i suoi compagni con piccoli spettacoli. Il suo amore per il teatro era la causa del suo anticipato abbandono scolastico. In realtà, all'inizio della sua carriera artistica, ha avuto un'amara impressione di non potrebbe avere un grande successo, soprattutto durante gli anni della Prima Guerra Mondiale quando imitava delle macchiette di Gustavo De Marco presso piccoli teatri napoletani, ma verso la sua fine si è trasferito con i suoi genitori a Roma, in cui riprendeva la sua attività teatrale con la compagnia comica di Capece, ma senza stipendio, una volta chiedeva a proposito del pagamento, si è trovato licenziato dal lavoro.

Il primo a credere nel suo talento era l'impresario Jovinelli proprietario di un teatro romano, dove avevano trovato Ettore Petrolini e Raffaele Viviani il loro successo. In cui Antonio ha sentito di avere qualcosa da esprimere a modo suo, da raccontare, interpretando ed assistendo alle rappresentazioni nei teatri sentiva risvegliarsi in sé l'anima di un grande drammaturgo. In breve tempo il pubblico cominciava a conoscerlo ed apprezzarlo, ricevendo dei contratti da diversi teatri nazionali come quello del "Teatro Umberto", in cui ha mostrato i primi segnali del suo immenso talento. Dopo esibizioni nei vari teatri italiani è tornato a Napoli nel 1929, con la compagnia "Molinari", poi è diventato impresario della propria compagnia e tra il 1933 e il 1940, portava in giro per l'Italia numerosi spettacoli. Antonio è diventato molto amato dal pubblico italiano, ottenendo grandi successi, e questo lo dichiarava l'autore del libro *Siamo uomini o caporali?* dicendo:

“[...] Ebbe un immediato successo: l'elegante pubblico della Sala Umberto chiese lo stesso numero di bis del popolare Teatro Jovinelli [...] Per l'esattezza storica, diciamo che il pubblico si accese di un vero entusiasmo. I gesti, le contorsioni, le disarticolate parodie, gli sguardi, le buffe metamorfosi impresse al viso, le acrobatiche danze, le imitazioni dei gesti di alcuni animali, le piroette improvvisate, vinsero e convinsero gli spettatori che consacrarono quella sera Totò attore comico di prima grandezza[...].” (Ferraù A, 1952, p.173).

Dal 1928 al 1957, Totò ha portato in scena, circa quaranta rappresentazioni teatrali ed essendo attore cinematografico in novantasette film e dodici grandi riviste, realizzati accanto ad attori famosissimi come Anna Magnani ed i fratelli De Filippo, abbracciando diversi generi teatrali, la Rivista, il Varietà e l'Avanspettacolo, l'artista comico nel suo spettacolo non si limitava soltanto a far ridere le persone, ma a trascinare il pubblico in un colmo di battute e situazioni, appassionandolo fino alla follia. Alla fine, Antonio De Curtis, soprannominato “il principe della risata”, dopo un lungo percorso eccezionale ed indiscutibile, nel 1967 con tanta tristezza il popolo napoletano ha perso quello che ha sempre disegnato il sorriso sui loro volti.

La drammaturgia napoletana della seconda metà del novecento continuava sempre a fiorire, grazie alle idee e le esperienze che sono messe in scena da diversi grandi artisti come Totò chi ha realizzato dei lavori notevoli nel secondo dopoguerra, c'era anche Nino Taranto famoso con la sua macchietta *Ciccio Formaggio*, ed il grande drammaturgo napoletano Eduardo De Filippo, che grazie ai suoi lavori realizzati nel secondo dopoguerra era considerato uno dei principali rappresentanti del teatro nazionale novecentesco, prima di esaminare la sua forma drammaturgica, parliamo di un giovane artista, che pure lui ha lasciato un'amabile impressione dal pubblico partenopeo; Massimo Troisi (1953-1994), ha cominciato giovanissimo frequentare dei piccoli teatri a Napoli, la prima volta, in cui, aveva recitato un lavoro era di Antonio Petito, *Pulcinella marito senza mugliera e zio senza nepute*. Poi scriveva dei copioni seguendo lo schema della farsa, inventando delle situazioni per un Pulcinella moderno, come in *Pulcinella suicida per forza*, egli era considerato come "il nuovo Pulcinella". Senza costume e maschera. Quindi, con quest'ultima, egli è riuscito ad aggiungere al repertorio del teatro napoletano un Pulcinella moderno, soltanto con la sua mimica facciale e quel suo linguaggio sempre in dialetto napoletano.

Poco dopo, un gruppo di giovani del suo villaggio San Giorgio ha deciso di affittare un *garage*, e trasformandolo ad un teatro nominato "Centro teatro spazio", e Massimo Troisi era il leader di questo gruppo. Anni dopo, in Italia si è diffusa una nuova forma teatrale *Il cabaret*, quindi, Troisi ha deciso di cambiare il loro repertorio dalla farsa al cabaret, da qui il loro teatro accoglieva un pubblico che veniva pure da fuori di San Giorgio. Troisi in un incontro con la giornalista Matilde Hochkofler, ha parlato del successo che hanno avuto nelle loro prime esperienze teatrali che conoscevano varie forme, in cui ha detto:

“[...] Il Centro è stato la somma di molte esperienze, e anche di varieforme di rappresentazione, dalla farsa allo spettacolo più serio, impegnatoma con parti comiche, al cabaret. Alla fine abbiamo cominciato a crederci perché è diventata una cosa grossa. Essendo un circolo privato dovevamo iscrivere i soci e quindi ci siamo subito

accorti che cominciava a venire gente da Napoli. Avevamo fatto muovere la gente da Napoli per venire a San Giorgio a Cremano e non viceversa. È stato quasi come la scoperta dell'America, venivano dagli altri paesi. Abbiamo provato la grande soddisfazione di essere un punto di riferimento anche per i giovani. Così abbiamo cominciato a crederci anche come lavoro.” (Hochkofler M, 2019, p.19).

Negli anni settanta presso il “Centro teatro spazio” ha conosciuto due artisti Lello Arena ed Enzo Decaro, che insieme hanno formato il trio di “*I Saraceni*”, ottenendo altri successi, hanno recitato diversi spettacoli in Tournée in tutta l'Italia. Il trio si è stabilito nel teatro di San Carluccio, dove hanno cambiato il loro nome da “*I Saraceni*” al Trio di “*La Smorfia*”, che aveva inizio il 1977. Il nuovo Trio di Smorfia era diviso in due momenti, il primo era legato sempre alla forma del Cabaret con una serie di Battute e barzellette, invece al secondo momento chi era più amaro, intitolato ‘*O sole mio*, infatti era una riscoperta della varietà classica, in cui facevano un confronto tra Napoli immaginaria, come viene mostrata ai turisti; la Napoli del sole, del divertimento e della felicità, con quella reale; con i problemi dei disoccupati, la miseria ed altri punti negativi. Il trio ha conosciuto una fama nazionale, recitando in diverse città italiane, a Roma presso il teatro *La Chanson*, poi a Torino presso il teatro *Centralino*.

All'inizio degli anni ottanta, dopo aver avuto una certa celebrità in Italia, Massimo Troisi viene invitato a girare dei film, di là si è adattato al mondo del cinema realizzando parecchi film, tra i suoi capolavori suggeriamo: *Ricomincio da tre* (1981), *Scusate il ritardo* (1983), *Non ci resta che piangere* (1984) con la collaborazione di Roberto Benigni ed alla fine, *Il Postino* realizzato nel 1994, dopo ventiquattro ore di aver finito le riprese di quest'ultimo lavoro, Massimo è morto all'età di quarantuno anni. E questa scomparsa prematura gli ha impedito di dare all'arte italiana ancora di più tutto il meglio di sé. Infatti, tutti questi artisti napoletani e le loro maschere sopraccitati sono primari per il teatro napoletano che era una vera arte, con cui hanno potuto rispecchiare perfettamente le tradizioni della loro città partenopea.

1.3. Il teatro di Eduardo De Filippo

Dopo aver parlato del teatro italiano in modo generale e del teatro napoletano in particolare, menzionando parecchi scrittori che con le loro idee, pensieri e sviluppi nel campo teatrale, avevano un grande merito nella costruzione del teatro novecentesco. Adesso esaminiamo un altro drammaturgo che è considerato il fulcro del nostro presente lavoro, cioè; Eduardo De Filippo. Prima di parlare del suo repertorio teatrale, sembra necessario aprire un discorso che riguarda la sua vita e quella della sua famiglia, per poter capire meglio la fonte della sua arte, dato che il tema *della famiglia* è stato considerato come il punto d'indagine nella maggioranza delle sue opere.

Eduardo De Filippo era uno dei principali rappresentanti non soltanto del teatro napoletano ma del Teatro italiano del Ventesimo secolo in tutto il mondo, come è stato dichiarato dal critico Gennaro Magliulo, che insieme a Goldoni e Pirandello, Eduardo era l'autore italiano più rappresentato all'estero. La fama del commediografo partenopeo nel teatro italiano contemporaneo non è dovuta soltanto alla sua scrittura delle sue opere che erano molto impressionanti, ma anche al suo lavoro in teatro come attore che gode di una capacità eccezionale di assorbire i personaggi e presentarli nel miglior modo. Secondo alcuni scrittori come Giuseppe Montesano, che l'ha considerato come l'unico romanziere napoletano che ha potuto rappresentare la società italiana del Novecento attraverso la sua città Napoli, essi sottolineava presso "*Il Mattino*", il 14 febbraio 2015:

“Nel Novecento, Napoli non ha avuto nessun romanziere che la raccontasse: ha avuto singoli libri, ha avuto scrittori che hanno avuto lavorato sulla lingua e sulle idee, ma nessuno che raccontasse la città-Mondo come un Balzac o uno Zola con Parigi: attraverso un mondo ristretto riuscire a raccontare una società, un'antropologia, un costume. Ma il vuoto lasciato dal suo Balzac-fantasma, a Napoli è stato riempito dal romanzo teatrale di Eduardo: con *La Cantata dei giorni pari* e *La Cantata dei giorni dispari* a fare da *comédie*

humainenapoletana e, in fondo, profondamente italiana.” (Montesano G, *Il Mattino*, 2015)

A tale proposito, sembra opportuno accennare uno dei pregiudizi fatti sul teatro eduardiano, che riguarda l'idea che la sua opera ambientata esplicitamente a Napoli, dovrebbe essere quindi valida solo in rapporto alla realtà locale partenopea e va vista solo dai napoletani. C'è Raffaele La Capria, uno scrittore napoletano che ha parlato nel suo libro *L'armonia perduta* (1986) del problema del continuo riferimento a Napoli nei lavori letterari:

“Cioè, proprio il fatto di riferirsi continuamente a Napoli come problema e di ruotare perennemente intorno al discorso su Napoli, personaggi, situazioni, ambienti tipicamente napoletani, ne definisce il limite e la fa definire, appunto, napoletana. Perché tutto questo diventa alla fine un modo regressivo e rassicurante di rinchiudersi nella propria piccola identità per non affrontare coi mezzi della letteratura il grande mare della modernità, cioè il divenire e il trasformarsi del nostro tempo.” (La Capria R, 1986, pp.86-87)

Innanzitutto, secondo gli studiosi del teatro di Eduardo De Filippo, troviamo che l'autore stesso non ha mai dichiarato di voler rappresentare solo Napoli, anche se la città napoletana è stata sempre costituita da un mondo variegato. D'altronde, si nota la dichiarazione dello studioso Nicola De Blasi, che potrebbe essere considerata come una replica a tale pregiudizio, affermando che non dovrebbe mai essere giusto pensare che qualsiasi opera teatrale ambientata in un'area particolare, debba necessariamente presentare solo gli usi ed i costumi del proprio popolo. Tale punto appare adeguato con il teatro di Eduardo viste le tematiche affrontate nelle sue opere e le diverse soluzioni linguistiche che l'autore presenta in scena e che indicano proprio il suo intento di presentare né una singola località né un singolo ceto sociale, bensì, una verità che tutta l'Italia o in certi casi tutto il mondo ha vissuto. Aggiungeva lo stesso studioso sull'opera di Eduardo, che può essere vista nel suo insieme come una manifestazione di un'articolata commedia umana, mentre porta in scena tematiche e dinamiche universali e inquietudini tipicamente novecentesche e riferimenti a motivi che

sono ancora esistenti anche nel mondo di oggi. Come nel caso di una delle sue famose commedie *Napoli milionaria!*, che oltre al suo titolo che si riferisce direttamente alla città partenopea, anzi, troviamo che pure la sua storia è stata ambientata quasi sempre a Napoli, ma leggendo attentamente la sua vicenda ed analizzando la qualità dei suoi personaggi, intendiamo che la sua validità potrà essere significativa anche con qualsiasi altra ambientazione e la sua storia narrata potrà avere luogo in qualsiasi parte del mondo. (Bianchi P, De Blasi N, 2014, Format Kindle, pp. 242-261-317)

L'attore-autore-regista nato nel 24 maggio 1900 a Napoli, da una relazione extraconiugale tra il Padre Eduardo Scarpetta e la madre Luisa De Filippo (che era la nipote della legittima moglie di Scarpetta Rosa De Filippo). Egli aveva una situazione familiare molto complessa. Insomma, malgrado, la buona relazione che ha avuto con suo padre soprattutto nell'ambito teatrale, ma Scarpetta non voleva riconoscerlo come suo figlio, dunque prendeva il cognome "De Filippo" dalla madre, si può affermare questo fatto nel 1980, quando Luigi Compagnone gli ha chiesto durante un'intervista nel settimanale *Oggi*: "*Il tuo era un padre severo o un padre cattivo?*", ma Eduardo gli rispondeva: "*Era un grande attore*"². Già da questa risposta, si può immaginare che il rispetto dato da Eduardo De Filippo a Scarpetta in teatro fosse maggiore del rispetto che esisteva tra padre-figlio nell'ambito familiare, mentre tutto questo rendeva impossibile capire la posizione nel complicato albero genealogico della famiglia Scarpetta-De Filippo. Questa complessa relazione tra gli illegittimi figli di De Filippo con il padre Scarpetta era ben evidente nelle lettere ed i discorsi che erano svolti tra di loro, si è notato che i figli di Scarpetta invece di chiamarlo papà lo chiamavano per forza zio. Ma malgrado tutto ciò, non si può negare che Eduardo l'attore è diventato un autore che scriveva delle scene teatrali grazie al padre che gli affidava quest'importante talento, ricordava una volta Eduardo che :

²Eduardo De Filippo, da Luigi Compagnone, *Caro Eduardo hai 80 anni*, in "Oggi", 21 Maggio 1980.

“Eduardo Scarpetta, mi regalò una scrivania per invogliarmi a ricopiare testi teatrali, a dieci pagine al giorno. Così fu che copiando commedie, farse e tragedie, a poco a poco, copia oggi e copia domani, finii per capire il taglio d’una scena, il ritmo dei dialoghi, la durata giusta per un atto unico, per due, per tre atti.” (De Filippo E, 1980, p. 19)

Quindi, Eduardo, essendo un figlio d’arte, nato e cresciuto nei teatri e tra gente di teatro, sin da piccolo sentiva sempre discorsi teatrali, è stata una forte spinta per il suo grande successo ottenuto, lo confermava lui, quando diceva: *“Avevo sei, sette anni, e passavo giornate e serate a teatro [...] Una commedia, o dalle quinte, o da un angolo di platea, o con la testa infilata tra le sbarre della ringhiera del loggione, o da un palco, me la vedevo chissà quante volte.”* (De Filippo E, 1983, p.108)

Esso, non era l’unico figlio naturale di Scarpetta, ma ne aveva due altri, la sorella Annunziata detta Titina nata nel 1898 e Giuseppe detto Peppino nato nel 1903, che loro rappresentano due figure molto importanti per il teatro italiano. Sono cresciuti tutti e tre nel teatro del padre Scarpetta, che poi dopo formavano insieme una carriera teatrale di grande valore. Malgrado che la madre Luisa non fosse convinta, che i suoi figli diventino attori, a Eduardo diceva sempre: *“Imparati un mestiere!”* (Isabella De Filippo, 1989,p.41). Essa voleva vedere suo figlio seguendo la professione dell’elettricista per assicurare la sua vita, dato che, in quel tempo l’elettricità era una novità entrata in tutte le case, ma il destino, l’esperienza drammaturgica del padre e la loro volontà, hanno diretto uno dopo l’altro i tre De Filippo verso il mondo del teatro.

Il primo apparso di Eduardo De Filippo sui palcoscenici era nel 1904, il giovanissimo attore aveva soltanto quattro anni, in una famosa operetta del padre Scarpetta *La Geisha*, giocando il ruolo di un giapponesino presso il teatro Valle di Roma, da questo momento favoloso, era l’inizio di un percorso teatrale pieno di successi. Eduardo ricordava l’emozione e l’applauso che ha avuto nella sua prima esperienza artistica:

“Indossavo un minuscolo kimono a fiori dai colori vivaci che avevo visto cucire da mia madre qualche giorno prima. Improvvisamente mi sentii afferrare e sollevare in alto, di faccia al pubblico, con la luce dei riflettori che mi abbagliava e mi isolava dalla folla. Chissà perché mi misi a battere le mani e il pubblico mi rispose con un applauso fragoroso.[...] Quella emozione, quell’eccitamento, quella paura mista a gioia esultante... io le provo ancora oggi, identiche, ad una prima rappresentazione, quando entro in scena.” (De Blasi N., Sabbatino P, Detti T., Gozzini G., 2016, pp.93-228).

Eduardo continuava a lavorare presso la compagnia del padre Scarpetta, apparendo nelle commedie in brevi parti fino alla sua prima completa interpretazione nel 1911, del personaggio Peppeniello sempre nella commedia scarpettiana *Miseria e Nobiltà*. A dodici anni, come tutti i principianti, iniziava a recitare in diverse compagnie teatrali, come da Enrico Altieri presso il teatro Orfeo, si è trasferito dopo alla compagnia d’arte varia di Peppino Villani, poi successivamente nella compagnia Urcioli De Crescenzo. Incamminando verso l’adolescenza, ha conosciuto diversi generi tradizionali, da qui cominciava ad avere un’esperienza di attore. Dopo qualche anno, si è stabilizzato nella compagnia del fratellastro Vincenzo Scarpetta al teatro Valle di Roma, dove cominciava a scrivere diversi testi e nello stesso tempo recitava con i suoi fratelli Titina e Peppino. Da giovane, Eduardo già lavorava, guadagnava, e da queste diverse esperienze che ha avuto, nutriva il suo talento e così è diventato un attore professionista.

Poco dopo, l’attore partenopeo viene chiamato per il servizio di leva nella caserma del II Bersaglieri a Roma, la città in cui si è già stato stabilizzato in quel periodo per motivi di lavoro drammaturgico, sempre presso il teatro Valle. Quindi, fortunatamente il suo lavoro non viene interrotto a causa del servizio, bensì, gli ha offerto una nuova esperienza con cui ha potuto arricchire la sua carriera teatrale. In realtà, l’hanno incaricato di organizzare delle recite con i soldati e dopo aver ottenuto dei buoni risultati, l’hanno dato il permesso di vivere in una stanza comoda, nella quale si era dedicato soltanto a recitare ed a scrivere tranquillamente delle commedie, parlava Eduardo di questo ricordo:

“Scrivevo atti unici e sketch che includevo nel repertorio dei bersaglieri-attori. A sera, poi, lasciavo la caserma per andare a recitare al teatro Valle. In caserma ero esentato dalle istruzioni e in undici mesi di servizio solo una volta partecipai a una marcia: da Trastevere al Forte Bravetta, quattordici chilometri che, a dire il vero, non mi stancarono affatto. Non ero allenato, ma avevo vent’anni”.
(Giammusso M, 2009, p.62).

Infatti, le sue commedie riflettono diversi cambiamenti storici e sociali, mettendo in scena ogni avvenimento vissuto da lui stesso, iniziando, dalla Prima Guerra Mondiale, l’evento del fascismo, la Seconda Guerra Mondiale ed il dopoguerra e la rinascita postbellica. Quindi, il suo teatro è lo specchio della vita in tutti gli aspetti, mentre ha rappresentato tutte le situazioni effettive ed esistenti nella sua vita quotidiana. Come sottolineava l’autore napoletano Cocorullo: *“Le opere di Eduardo sono tutte il risultato della esperienza di vita, di per sé inesauribile, ed irripetibile, tant’è che la vita è un susseguirsi di esami e il teatro, che rispecchia la vita, propone questa umana condizione di continua messa in crisi delle proprie capacità.”* (Cocorullo P, 1996, p.30). Insomma, oltre che nei libri, l’opera del grande drammaturgo napoletano si presenta anche nella memoria audiovisiva nelle rappresentazioni televisive, marcando la sua impronta nel mondo del cinema, girando una ventina di film, insieme al grande attore Antonio De Curtis, il suo affettuoso amico, con cui ha avuto buoni risultati, e la maggioranza dei suoi famosi film erano quasi una spiegazione, traduzione o una rappresentazione del suo teatro, ossia, tratti dalle sue commedie, come il caso del film *Napoli milionaria!* (1950) che è stato basato sullo stesso oggetto della sua commedia *Napoli milionaria!* (1945). E ciò lo rendeva molto soddisfatto per il suo enorme successo, diventando pure una figura di grande rilevanza nelle case di tutte le famiglie italiane.

La sua carriera teatrale copriva un arco di tempo vastissimo, più di un mezzo secolo, dal 1920, la data in cui è stata composta la sua prima commedia, *Farmacia di turno*, fino al 1973, l’anno della composizione dell’ultima commedia *Gli esami non finiscono mai*. Parlando delle sue opere, l’attore-autore-

regista napoletano ha diviso il suo repertorio in due parti, le opere che risalgono a prima e durante la Seconda Guerra Mondiale, cioè; dal 1920 al 1942, sono raggruppate in “*cantata del giorni pari*”, quest’ultima contiene trentdue commedie. Invece alle opere che risalgono alla seconda parte, e che sono scritte dal secondo dopoguerra 1945 fino al 1973, sono raggruppate in “*Cantata dei giorni dispari*”, che comprende ventinove commedie.³ Infatti, in ogni opera, l'autore ha cercato di mostrare la realtà in cui stavano vivendo, e sempre in base al periodo in cui viene scritta la commedia. Lo affermava lo scrittore Andrea Bisicchia nel suo libro *Invito alla lettura di Eduardo* che: “*Dal 1920 al 1973 le trasformazioni socio-politiche sono state talmente tante che un autore come Eduardo non poteva non registrarle e riproporle con i mezzi a lui congeniali.*” (Bisicchia A, 1982, p. 123).

1.3.1. Il teatro eduardiano prima e durante la guerra (1920-1942)

Come abbiamo già accennato precedentemente, Eduardo De Filippo prima del 1920 aveva già posseduto abbastanza esperienza teatrale sui palcoscenici, prima come attore nel teatro del padre Scarpetta poi come attore professionista presso diverse compagnie, come quella di Enrico Altieri e l'altra di Vincenzo Scarpetta, ma sin dal 1920 iniziava la propria carriera come autore e nello stesso tempo si presenta nelle sue opere pure come attore insieme ai suoi compagni, così come avevano fatto tutti i grandi drammaturghi del mondo, da Shakespeare a Molière a Goldoni.

Insomma, all’inizio egli era certamente legato al teatro tradizionale di Antonio Pepito e del padre Scarpetta, visto che il pubblico in quel tempo era abituato alla vecchia farsa, ma con il tempo è riuscito a liberarsi da quel tipo di teatro, inventando uno diverso e tutto suo, soprattutto nel momento in cui iniziava a mettere in scena certi rivolgimenti storico-sociali apportati sia dalla prima guerra

³ DAMIANO CAMARDA, *Cronologia delle opere teatrali*, in https://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/eduardo/eduardo_opereteatrali Consultato il 11/05/2019.

che dal periodo fascista, dove l'ambiente appare completamente mutato, il quale provoca a sua volta un mutamento nelle interpretazioni teatrali. Già durante il servizio militare ha scritto una commedia intitolata *Farmacia di turno*, di atto unico, che viene messa in scena nel 1920, ed era la prima commedia con la quale si apre la "Cantata dei giorni pari", sulla quale lo stesso Eduardo diceva: "La prima commedia, vera e propria, un atto unico intitolato *Farmacia di turno*, la scrissi nel 1920." (De Filippo E, 1986, pp. 58-59). Due anni dopo, ha scritto un'altra commedia di un solo atto, intitolata, *Uomo e galantuomo* (1922), in cui ha trattato il tema della follia, a questo tema tornerà Eduardo di nuovo in altre commedie come in *Ditegli sempre di sì* (1927).

Nel 1923 Eduardo ha perso i nonni materni, ai quali era molto attaccato, la tristezza non si è conclusa in questo punto, ma c'era pure il padre Scarpetta che stava invecchiando a causa delle sue condizioni di salute che stavano peggiorando, e dopo due anni, Scarpetta è morto raggiungendo i nonni Luca e Concetta. In seguito, con la collaborazione del teatro "Molinari", Eduardo ha arricchito il suo repertorio teatrale con diverse altre commedie, *Filosoficamente* (1928), *Quei figuri di trent'anni fa* (1929) e *Sik-Sik, l'artifice magico* (1930), quest'ultimo spettacolo di atto unico, ha avuto un grande successo rispetto alle altre, anzi, il cui protagonista Sik Sik era per Eduardo il più amabile personaggio di tutti. E questa dichiarazione di Eduardo è stata accennata dall'insegnante napoletano Nicola De Blasi nel suo libro *Eduardo*:

"Quando mi domandano: «Qual è il personaggio di una tua commedia che ami di più?». Be' io fingo imbarazzo cerco di eludere, di evadere dico: «Forse questo, forse quest'altro», e lo faccio, così, per un senso di delicatezza, per non urtare contro il gusto della persona che mi interroga; ma qui, è vero,[...] io sento il dovere di dire la verità. Il personaggio che più mi sta a cuore, che più amo è proprio Sik Sik, l'artifice magico." (De Blasi N, 2016, p.57)

La maggioranza delle commedie di Eduardo De Filippo dei primi dieci anni della sua carriera, sono state sempre legate alla tradizione comica delle farse ottocentesche di Pepito, Scarpetta e Viviani, ma negli anni che seguivano,

l'autore voleva mettere in luce l'umorismo più legato alla sostanza della vita nel suo repertorio teatrale. E quest'avvenimento l'ha spinto a creare insieme ai fratelli Titina e Peppino nel 1931 una propria compagnia sotto il nome "*Il teatro Umoristico dei De Filippo*". Questa compagnia aveva inizio con la messinscena della commedia *Chi è cchiù felice 'e me* (1931), ambientata in campagna e con la quale l'autore voleva evidenziare la differenza tra la vita cittadina e quella paesana. Essa è stata considerata una delle più belle commedie eduardiane, dato che ha portato novità artistica al pubblico e dalla quale l'autore si è messo a scrivere delle commedie in tre atti invece di uno o due atti. A tal proposito, possiamo dire che tale forma teatrale di tre atti è devitata dalla nozione delle unità aristoteliche, tempo, luogo e azione, mentre ogni commedia dovrebbe avere un inizio, un mezzo e una fine. Di questa necessità di scrivere commedie di tre atti, ne ha parlato Eduardo:

"*Chi è più felice di me!* [...] fu un trionfo, anche perché rappresentava una rottura con il vecchio teatro, dove non s'era mai visto un finale nel quale l'attor giovane prendeva l'attrice, la sollevava, la rovesciava su un tavolo e ci si buttava addosso. A questo punto le grida in teatro erano bestiali! Strillavano. Ma il successo fu grosso. [...] *In chi è più felice di me!* c'era del realismo, c'era dell'amarezza. [...] capii allora che il pubblico mi avrebbe seguito e presi a scrivere commedie in tre atti." (De Filippo E, 1981, pp. 12-13)

Nello stesso anno, è stato realizzato uno dei capolavori di Eduardo *Natale in casa Cupiello* (1931), che viene rappresentato presso il teatro Kursaal. È vero che questa commedia fa parte della prima cantata, ma analizzandola, si sente come se contenesse nel suo fondo già diverse caratteristiche rispetto alle altre opere realizzate contemporaneamente, mentre le potremo trovare nelle opere della "*Cantata dei giorni dispari*". Essa viene seguita da altre commedie come *Gennarenello* (1932), *Il dono di natale* (1932), *Quinto piano, ti saluto* (1934) e *Uno coi capelli bianchi* (1935). Come si osserva, che in breve tempo la nuova compagnia dei De Filippo è diventata celebre a Napoli, e non solo nella città partenopea ma anche in altre città dove si presentava in alcuni dei loro teatri

come quello di Roma e di Milano nel febbraio del 1931. Questo fatto viene criticato da Massimo Bontempelli, che era un amante del teatro dei De Filippo, mentre ha dichiarato una volta presso *“il mattino”* nel 16 giugno 1932, chiedendosi perché i lavori dei De Filippo sono di fama soltanto nella città partenopea e non in tutta l’Italia: *“[...] Mi domando perché i De Filippo non risalgano mai le vie d’Italia, allegri ambasciatori del più felice e beneaugurante spirito di Napoli.”* (De Blasi N, 2016, p.61). Ma seguendo le tracce dei De Filippo troviamo che la compagnia del teatro Uморistico di Eduardo De Filippo ha già avuto prima un’ottima accoglienza dal pubblico romano e milanese. Ciò, viene confermato da un cronista del Messaggero il 13 febbraio 1931, apostrofando che: *“I De Filippo soprattutto godono in Roma d’infinite simpatie per l’efficacia e la spontaneità del loro gioco scenico materiato di semplicità e naturalezza.”* (Giammusso, 2009, p. 98). Oltre questo, c’era anche la testimonianza di Peppino De Filippo che ha parlato della splendida accoglienza del pubblico milanese presso il teatro l’Excelsior nel 1931, apostrofando che: *“Il pubblico dell’Excelsior ci tributò un consenso inimmaginabile per intensità e convinzione. Gli applausi, al calar del sipario, non riuscimmo a contarli.”* (De Filippo P, 1976, p.265). In realtà, quelle parole pronunciate dal drammaturgo Bontempelli, possono essere considerate come una critica costruttiva ed erano come una spinta sia per Eduardo che per i suoi fratelli a rendere nel corso del tempo, il loro teatro di una fama non soltanto italiana ma mondiale.

Infatti, negli anni trenta, dopo un’esperienza drammaturgica convincente. Eduardo insieme ai suoi fratelli volevano andare oltre; desiderando di rifare da capo tutto il loro teatro, interpretandolo in maniera più moderna e legata alla loro contemporaneità, allontanando da quel teatro del passato, cioè; essi desideravano un teatro più impegnato e più attento alle trasformazioni sociali, smascherando ciò che non poteva essere dichiarato prima. Si può notare l’intenzione dell’autore attraverso il suo discorso che è stato svolto presso la rivista *Il Dramma* con il regista romano Lucio D’Ambra, in cui dichiarava Eduardo:

“Quando un attore ha recitato per anni e anni in un genere, mettendosi addosso tutti i lenocinii, tutte le maniere di una recitazione artificiosa e tradizionale, preveduta, combinata, architettata, se vuole veramente ritrovare se stesso sotto i vestiti degli altri, senz’offesa alla decenza, sapite ch’ha da fà? S’ha da mettere nudo come Dio l’ha fatto. E così noi abbiamo fatto: [...] io, mia sorella e mio fratello. Nudi, nudi tutti e tre. E così ricominciare a rivestirsi, a poco a poco, coi panni nostri, ma non panni belli e fatti, buoni per tutti i casi e tutti gli usi, ma abiti fatti volta per volta, tagliati sulla carne viva del personaggio, messi insieme con la nostra commozione, a seconda della nostra diversa sensibilità. [...] Dopo tanti anni in cui abbiamo dovuto essere com’erano gli altri, ora grazie a Dio, si respira, Mo’ simmenuie!” (Giammusso M., 2009, p. 122).

Dopo aver avuto un successo eccezionale, parecchi grandi drammaturghi italiani cominciano ad interessarsi al teatro dei De Filippo, oltre a Massimo Bontempelli, c’era Ugo Betti e Luigi Pirandello. Il grande drammaturgo siciliano ha incontrato Eduardo nel 1933 al teatro “Sannazzaro” a Napoli, durante la rappresentazione di una delle belle commedie eduardiane *Sik-Sik, l’artifice magico*, in cui è nato un rapporto di amicizia tra i due personaggi di primo piano nel panorama del teatro italiano novecentesco che durerà soltanto tre anni, a causa dell’improvvisa morte di Pirandello che è avvenuta nel 1936. In questi pochi anni di lavoro insieme, Eduardo ha rappresentato tre opere pirandelliane in versione napoletana, cominciando con *Liola* che viene messa in scena nel (1935) presso il teatro Odeon di Milano e nello stesso anno viene rappresentata *il berretto a sonagli*, poi alla fine *L’abito nuovo* (1937), quest’ultima è andata in scena soltanto dopo la morte di Pirandello. In quel periodo, la compagnia dei De Filippo ha ottenuto delle ottime esperienze nell’ambito teatrale, ed uno dei suoi motivi era la collaborazione che viene fatta con il grande drammaturgo siciliano.

Nel 1940, l’anno della messinscena della commedia *La parte di Amleto* (1940). In quel periodo l’Italia è già entrata in guerra e questo conflitto non serviva agli affari teatrali. Le difficoltà per i De Filippo erano veramente tante, dopo due anni, Eduardo ha scritto *La fortuna con l’effe maiuscola* (1942) e la sua ultima opera di questa prima fase “Cantata dei giorni pari”, *Io l’erede* (1942), questa

commedia non ha ottenuto un grande successo dal pubblico a causa della sua minore frequenza nei teatri italiani in quegli anni di guerra. Questa disgrazia è stata preceduta prima dall'annullamento del suo matrimonio con Dorothy Pennington, che è stato fatto nel 1928, e poi l'hanno seguita altre tragedie come la morte della madre Luisa De Filippo nel 1944, e lo scioglimento della compagnia del "teatro Umoristico dei De Filippo" che è avvenuta subito dopo la distruzione dei rapporti tra lui e suo fratello Peppino. Insomma, il principale motivo che ha provocato la loro separazione era artistico, visto che Peppino si stava ancora inclinando verso le opere comiche, mentre Eduardo stava cercando di creare commedie intenzionali, più profonde a seconda del periodo che stavano attraversando.

1.3.2. Il teatro eduardiano del Dopoguerra (1945-1973)

Nel 1945, Eduardo De Filippo viveva a Napoli ed aveva davanti ai suoi occhi lo spettacolo di una città distrutta e ferita a causa della Seconda Guerra Mondiale, quest'ultima ha portato un'epoca nuova, creando una rottura tra il mondo che era prima e quello che è venuto dopo, l'umanità che è uscita da quel conflitto devastante non è più la stessa e le nuove generazioni hanno subito le conseguenze. L'autore napoletano affonda la sua ricerca nella realtà sociale, gli è venuta l'idea di mettere queste sofferenze in scena, egli ha formato una nuova compagnia "Il teatro di Eduardo con Titina De Filippo", con la quale aveva iniziato la nuova fase "*Cantata dei giorni dispari*", in cui, ha sentito il bisogno di invertire la rotta, segnando una svolta nei temi e nei contenuti del suo nuovo repertorio teatrale, dandogli una forma drammatica molto più complessa dove le sue commedie sono diventate tragedie anche quando fanno ridere. Quest'ultimo punto viene spiegato da Eduarso stesso in una risposta ad uno studente durante una lezione di teatro presso l'università di Roma *La Sapienza*:

"Parlando di tragedia, io non penso affatto che, per esempio, la commedia *Questi fantasmi!* sia una commedia comica. Ho sempre detto che era una tragedia ed è la tragedia moderna. Ho sempre detto

pure: questa commedia ed altre commedie mie, quando si parlerà di storia di questo paese o del nostro "mondo", si reciteranno come tragedie moderne. Tu pensi alla tragedia classica [...]. Non ci devi pensare! No, devi tenere la parte comica e grottesca della situazione e allora trovi la tragedia moderna, dove si ride, però il caso è tragico." (Quarenghi P, 1986, p.68)

In altri termini, nella poetica eduardiana, troviamo che la commedia e la tragedia si fondono per rappresentare i lati più oscuri della società ed i rapporti familiari di un periodo preciso che è stato vissuto da lui stesso. Cioè; dietro la risata si nascondono problemi sociali (familiari) tragici. E da questa ottica che il drammaturgo partenopeo ha potuto rappresentare la sorpresa della nuova commedia italiana del secondo novecento, in cui si appare mista di riso e di sofferenze umani. Intanto, dal fatto che queste sofferenze che vengono messe in scena dall'autore, che il suo nuovo teatro viene considerato da alcuni critici come un teatro pieno di pessimismo e di misantropia. Ma, dall'altra parte, notiamo la replica di una delle studiose del teatro Fiorenza Di Franco, che difende la scena eduardiana da tale accusa attraverso la sua monografia *Il teatro di Eduardo* 1975, in cui ha sostenuto che la natura dell'autore è totalmente ottimista e che la misantropia nasconde uno stato di solitudine. (Bisicchia A, 1982, p.138). Nello stesso quadro, aggiungeva l'autore Pio Cocorullo, che è vero che questi problemi sociali vengono trattati ed apostrofati da Eduardo con amarezza, ma egli aggiunge sempre alla fine di ogni suo lavoro, una speranza di un domani migliore pieno di ottimismo, ecco perché il suo teatro è un misto di dolore e sorriso, malinconia e felicità e mai tragedia pura o volgare risata.(Cocorullo P, 1996, p.27)

Dunque, quegli anni del secondo dopoguerra che erano pieni di emozioni e vicende, Eduardo De Filippo sentiva la sua piena maturità artistica soprattutto come autore, dove si è potuto notare il suo grande desiderio di cambiare il proprio repertorio teatrale, avvicinando di più verso la realtà sia sociale che umana. Lo confermava lui stesso, mentre diceva:

“Avevo la natura di attore che portava in scena la realtà e la volevo approfondire. Ma con Peppino e Titina, come autore, dovevo sottomettermi alla loro personalità di attori [...]. Andai avanti scrivendo ruoli per Peppino, per Titina e il ruolo per me, fino alla guerra, quando non mi fu più possibile ignorare la realtà che era tanto cambiata per tutti.” (Quarenghi P, 2014, pp.138-139).

Insomma, quest'ultimo punto è stato affermato dal critico teatrale Silvio D'Amico che esprime la sua stima ad Eduardo come autore, dichiarando nelle *Cronache del teatro* che il drammaturgo napoletano oltre al suo apparso come grande attore sui palcoscenici, spicca ancora di più come autore di grande rilievo nel secondo dopoguerra: “[...] *L'attore, già in sé perfetto da un pezzo, è diventato autore compiuto solo in questo cosiddetto dopoguerra [...] Eduardo è senza alcun dubbio possibile l'artista più comunicativo, più popolare dell'ora.*” (D'Amico S, 1953, II vol, p.704). Sempre in questo contesto, accanto agli elogi di questi due critici teatrali italiani alla bravura di Eduardo, si nota che la considerazione del drammaturgo napoletano come grande artista sia quando recita che quando scrive è andata oltre; Ciò viene affermato nel momento in cui viene giudicato nel 1948 dal grande regista statunitense del Novecento, George Orson Welles come il: “*Più importante, oggi, in Europa [...]. E non soltanto come attore.*” (Quarenghi P, 2000, p.38).

Parlando del suo repertorio teatrale del secondo dopoguerra, troviamo che Eduardo s'interessava ancora di più all'istituto familiare dato che quest'ultimo è un punto fondamentale per poter capire una particolare società, perciò Eduardo l'ha considerata come l'argomento principale della maggior parte delle sue commedie, dove avviene ogni incontro di gioia e di dolore, ogni scontro generazionale tra il mondo nuovo che attira i giovani e il mondo vecchio che unisce gli anziani, denunciando i disordini, le incomprensioni fra marito-moglie, fra genitori-figli. Insomma, la sua produzione drammaturgica appariva più attenta alla società in generale ed alla famiglia in particolare, mostrando la realtà storica e sociale del secondo dopoguerra che è stata osservata da Eduardo con curiosità e attenzione. A tal riguardo, possiamo dire che la realtà è stata una fonte diretta per

l'ispirazione dell'autore nella realizzazione delle sue opere teatrali. Oltre a quanto già detto, il grande regista napoletano del novecento ha definito il suo teatro del dopoguerra con le seguenti parole;

“Il mio è un teatro delle cose quotidiane, dei fatti, vedi *Napoli milionaria!* Vedi *Filumena Marturano*. Sempre davanti ai fatti io mi sono trovato. Davanti ai fatti, cioè davanti ai problemi concreti, pratici d'una società che non regge, che crolla.” (Di Franco F., 1984, p. 15)

Da qui, possiamo capire che l'obiettivo di Eduardo attraverso il suo teatro, non era soltanto artistico, ma era anche e soprattutto un obiettivo civile, cioè; attraverso le sue commedie, lui voleva fotografare la situazione sia storica che letteraria in cui stavano vivendo, ed il pubblico che assisteva a tali commedie, usciva alla fine sempre con qualcosa che sarebbe produttiva nella loro vita quotidiana.

Eduardo ha iniziato la “*Cantata dei giorni dispari*” che è considerata il grande ciclo del suo teatro con una delle sue più grandi opere teatrali; *Napoli milionaria!* (1945), che viene pubblicata immediatamente dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, in cui raccontava Eduardo la storia di una famiglia che ha vissuto l'evento della guerra e su cui si riflettono i suoi effetti, affrontando nuovi concetti e nuovi cambiamenti provocati dalla guerra. Da un punto di vista artistico, questa prima commedia eduardiana viene considerata dagli studiosi come il primo lavoro teatrale neorealista in Italia, paragonandolo con il film di Roberto Rossellini *Roma città aperta* (1945), dai quali nasce la rappresentazione artistica del Neorealismo, e che entrambi suggeriscono un contesto specifico. Come ha ben spiegato Paola Quarenghi: “*La commedia di Eduardo e il film di Rossellini soddisfacevano quello stesso bisogno di realtà, quella “euforia della verità”, [...] un obiettivo di pochissimi autori.*” (De Blasi, 2016, p.126)

Napoli milionaria! (1945), insieme a *La paura numero uno* (1950) e *Mia famiglia* (1955), saranno analizzate in modo più approfondito nei seguenti capitoli, visto che rappresentano la base del presente lavoro. Il tema della guerra è ritornato di nuovo in *Occhiali neri* (1945), una commedia di atto unico, poco

conosciuta, dato che è andata in scena una sola volta nel 1945 e poi viene ignorata per ragioni di censura. Dopo di che, egli ha scritto due altre commedie che sono considerate dai critici come capolavori, vale a dire; *Questi fantasmi* (1946) e *Filumena Marturano* (1946) e che hanno saputo raccogliere un eccezionale successo per il teatro eduardiano. La prima perché si tratta di una commedia amara, triste ma nello stesso tempo comica, in cui si nota la presenza del lato tragico e quello comico, sottolineando le situazioni vissute dal protagonista che credeva di essere in contatto con i fantasmi, egli grazie alla sua ambiguità, era il portavoce di una situazione di incertezza e di una confusione morale. Da questa idea, che la presente opera è apparsa molto vicina al tema pirandelliano che riguarda il rapporto tra realtà e finzione.

Insomma, tale lavoro di Eduardo viene criticato da Silvio D'Amico presso "*Il Tempo*", il 12 gennaio 1946, dichiarando che il presente dramma fosse stato copiato dal Pirandellismo, affermando in più, che senza la preesistenza del teatro di Luigi Pirandello, la bella commedia di Eduardo non sarebbe venuta al mondo. (D'Amico S, 1953, pp. 84-87). Mentre Eduardo a sua volta, ha replicato a questa critica, evidenziando due visioni diverse:

“Io, questo Pirandellismo attribuitomi dai critici non lo capisco, se devo dire la verità. Che vuole dire? Che cosa vogliono dire? Che ho copiato da Pirandello, che mi sono appropriato della sua tematica? Se è questo che si intende per Pirandellismo, mi pare che non sia neanche il caso di parlarne.[...] Se poi per Pirandellismo s'intende che io ho acidamente letto, ascoltato e amato il suo teatro, che l'ho conosciuto e venerato, che ancora oggi, se penso a lui, alla sua intelligenza[...] allora sì: sono ammalato di Pirandellismo.” (De Filippo E, 1985, p. 172)

Sempre sull'opinione dell'influenza del pirandellismo sul teatro di Eduardo De Filippo che è stata osservata non soltanto da Silvio D'Amico ma da diversi altri critici teatrali come Emilio Barbetti che hanno spesso parlato della possibile imitazione di Eduardo. il drammaturgo napoletano ha cercato nuovamente di mettere in evidenza dove si accumula la differenza tra la sua concezione teatrale

e quella del drammaturgo siciliano, spiegando che il teatro di quest'ultimo era un teatro delle ragioni, mentre il suo era sempre un teatro di sentimenti. Vale a dire; con il teatro della ragione si intende l'analisi di qualunque problema in modo logico e distaccato, con la ricerca delle fratture, contraddizioni che non sono ancora ricomposte. Invece a quello dei sentimenti, vuol dire che l'autore indaga i sentimenti, aspira alla comprensione umana ed alla solidarietà distrutta dai tempi, analizzando in primis i problemi siano sociali che familiari, con la ricerca di capire soprattutto i vari stati d'animo di ogni personaggio/individuo. Se prendiamo il caso del dramma della parola che è stato trattato in diverse opere di tutti e due autori. Troviamo che Pirandello ha sempre cercato di universalizzarlo, astraendolo ed elevandolo ad un discorso filosofico. Per Eduardo invece, ha cercato di rendere concreta la difficoltà comunicativa, rappresentandola come un ostacolo nei rapporti di ogni personaggio con gli altri. Cioè, possiamo dire che tale dramma era considerato da Luigi Pirandello come l'impossibilità di comunicare, mentre da Eduardo De Filippo era l'impossibilità di comprendersi. (Giammusso M, 2009, p.150). Dunque, anche se ci sono delle affinità tra i lavori dei due drammaturghi, ma non si potrebbe parlare dell'integrazione dell'uno nel teatro dell'altro, soprattutto con l'apparizione della nuova visione del postmodernismo che considera ogni lavoro letterario come una riscrittura di altri testi. Di ciò ha parlato il critico letterario francese Roland Barthes, affermando che un'opera letteraria non è altro che "une chambre d'échos", cioè; una camera in cui si rievoca il suono di numerevoli opere letterarie. (Marotta A, 2002, p.3). Per quanto riguarda l'altra pièce, *Filumena Marturano*, che potrebbe essere l'unica commedia di Eduardo De Filippo, in cui sorgeva la figura femminile come protagonista, con la quale l'autore ha creato uno dei più grandi ritratti femminili della storia del teatro e visto il grande successo che aveva ottenuto, essa viene tradotta sin dall'anno in cui è stata pubblicata fino al 1949 in otto lingue. Anzi, sempre sulla base di questo presente capolavoro eduardiano, viene sceneggiato pure un film, intitolato *Matrimonio all'italiana (1964)*, con la

produzione del regista Vittorio De Sica e la presenza di grandi attori italiani come Sophia Loren e Marcello Mastroianni,

Dalla guerra come spettacolo di distruzione alla guerra come una scusa per vivere in bugie, nella commedia *Le bugie con le gambe lunghe* (1947), Eduardo De Filippo voleva evidenziare che la guerra oltre alle cui distruzioni siano fisiche che umani, ha distrutto pure la morale, la dignità e la verità. Il nucleo di questa opera è l'incomprensione che si impone su quelli che non cercano di capirsi ma piuttosto ognuno cerca di superare l'altro. Lo scrittore vedeva che non esiste altro modo che la bugia che l'uomo crea per giustificare le sue azioni immorali, in un mondo basato sull'illusione. Fin qui, si nota già una flagrante diversità e ricchezza nei temi e nei contenuti del teatro di Eduardo e che variavano da un'opera all'altra con lo scopo di rivelare le squallide realtà che erano presenti nella società/famiglia di quel periodo. A differenza delle commedie della "Cantata dei giorni pari", la ricchezza intellettuale mostrata nelle opere teatrali della seconda fase "Cantata dei giorni dispari", ha dato al teatro del drammaturgo partenopeo un nuovo aspetto, rendendolo celebre sulla scena universale.

Egli continuava il suo percorso, scrivendo nel 1948 due altre opere *Le voci di dentro* e *La grande magia*. In quest'ultima, lo scrittore attraverso il protagonista della vicenda Otto, voleva sottolineare che il "gioco" è un punto essenziale nella vita, con il quale si permette di dire tutto quello che uno pensa. Lo confermava Eduardo durante un'intervista presso la rivista "Il Dramma" nel marzo 1950, spiegando il significato della commedia:

"Questo ho voluto dire: che la vita è un gioco, e questo gioco ha bisogno di essere sorretto dall'illusione, la quale a sua volta deve essere alimentata dalla fede. Ed ho voluto dire che ogni destino è legato al filo di altri destini, in un gioco eterno: un gioco del quale non ci è dato di scorgere se non particolari irrilevanti." (Bisicchia A, 1982, p.85).

Negli anni cinquanta, la situazione italiana è cambiata rispetto agli anni che li precedevano, adattandosi alle trasformazioni, da un paese devastato a causa della guerra ad un paese che va verso una crescita postbellica, dove si ricerca il lusso, il divertimento e la libertà, e questi ultimi mettono in discussione la crisi dei valori morali. Nelle commedie eduardiane che sono scritte in questo decennio, come *Mia famiglia* (1955), *Bene mio e core mio* (1955), *De pretore Vincenzo* (1957) e *Sabato domenica e Lunedì* (1959), lo scrittore seguiva l'andamento della realtà quotidiana. Cioè; il suo teatro si evolve con l'evoluzione della situazione italiana. Mentre, ha trattato varie tematiche che sono corrispondenti al tempo di allora, tra cui possiamo citare: le delusioni, il rapporto marito-moglie, padre-figlio, il distacco tra la morale della vecchia generazione e quella nuova, le brutture di una società consumistica pronta a travolgere tutto per raggiungere gli interessi personali ed i falsi benessere. Quindi, l'autore ha sempre cercato di fotografare sul palcoscenico ogni fatto sia storico che sociale del momento in cui la sua commedia viene scritta.

Per quanto riguarda la commedia *Il figlio di Pulcinella* (1957), che segna il ritorno della famosa maschera Pulcinella sul palcoscenico dopo circa settant'anni della sua scomparsa. ma la sua apparizione non significa il ritorno al teatro tradizionale, nella quale invece, vengono affrontati i temi di attualità come quelli che abbiamo visto nelle commedie precedenti di Eduardo; trattando, l'incomunicabilità all'interno della famiglia, il conflitto generazionale, interpretandolo nel suo teatro. Di cui, ha parlato il professore napoletano Angelo Porcaro nel suo libro *Il teatro umoristico di Eduardo De Filippo tra maschere e realtà*, dicendo che la famiglia è il laboratorio privilegiato per studiare alcune forme di potere e il teatro è il luogo più adatto per ascoltare il dialogo del potere all'interno della famiglia.

Tornando alla sua vita, Eduardo si è sposato di nuovo con l'attrice Thea Prandi, con la quale ha avuto due figli Luisella e Luca, quest'ultimo con l'aiuto del padre che l'ha integrato nel mondo del palcoscenico a soli otto anni, ha potuto seguire la strada del teatro. Ma nella fine degli anni Cinquanta, tre gravi

dolori hanno colpito Eduardo: la morte della moglie, nonché quella della figlia Luisella e della sorella Titina. La scomparsa di quest'ultima che gli era molto vicina, ha lasciato per Eduardo un grande vuoto sia nella compagnia teatrale dove recitavano insieme, che nella vita in cui erano molto legati. Sono passati alcuni anni, Eduardo si è sposato di nuovo con Isabella Quarantotti, con lei ha completato la sua vita, ed insieme, nel 1983, hanno realizzato un lavoro di grande rilievo, la traduzione della commedia di William Shakespeare "*La tempesta*". Infatti la commedia viene letta e tradotta prima da Isabella Quarantotti dall'inglese all'italiano letterario, poi Eduardo faceva la traduzione verso un misto del dialetto napoletano del Seicento, il napoletano contemporaneo e l'italiano, secondo una ricerca fatta da Enza Maffia nel 2006, diceva che la scelta di Eduardo per questa commedia shakespeariana e non un'altra, era per le affinità nel trattare dei temi come: la famiglia, la magia, il sogno e l'amore. Parlava sua moglie di questo lavoro in un'intervista con Paola Quarenghi:

“Al principio Eduardo si è studiato *La tempesta*: quante volte l'abbiamo letta! Dico “abbiamo” perché nel 1983 Eduardo aveva seri problemi agli occhi e spesso doveva risparmiare la vista, perciò leggevo io, ad alta voce. Comunque, quando fu pronto per iniziare il lavoro, lo organizzò così: io traducevo una scena, la trascrivevo su fogli bianchi con un pennarello nerissimo a lettere cubitali per facilitargli la lettura e su questi lui lavorava.” (Lombardo A, 2004, p. 61)

Negli ultimi anni della carriera teatrale di Eduardo De Filippo, uno dei suoi temi preferiti era l'ingiustizia, questo tema viene evidenziato in varie commedie, come in *Sindaco del rione Sanità (1961)*, che è basata su una problematica molto tagliente, che è interpretata come tale: Quanto è onesta la giustizia che non può distinguere tra la vera e la falsa testimonianza? In cui vediamo che il protagonista Don Antonio si rivolge alla propria giustizia, che viene dalla sua coscienza. Mentre questa commedia si conclude con un invito a rispettare il dovere della coscienza e il suo impatto decisivo sulla vita. Tra l'altro, si legge che il tema

dell'ingiustizia viene trattato da Eduardo in un'altra commedia *Tommaso di Amalfi* (1963), ma da una prospettiva diversa da quella prima.

Eduardo continuava a produrre opere di grande valore fino alla sua ultima commedia *Gli esami non finiscono mai* (1973), scrivendo prima *Dolore sotto chiave* (1964) e *L'arte della commedia* (1964), quest'ultima commedia è considerata il capolavoro politico della questione teatrale, in cui l'autore ha affrontato la censura della cultura in quel periodo, chiedendo il diritto del teatro, di avere un suo posto nella società e di essere riconosciuto dalle autorità costituite.

Tra il 1965 e il 1970, Eduardo ha scritto *Il cilindro* (1965), *Il contratto* (1967) e *Il Monumento* (1970), in queste tre opere si nota l'impegno politico e sociale. L'ultima opera teatrale invece, con cui l'autore napoletano ha concluso la seconda fase del suo repertorio teatrale "*Cantata dei giorni dispari*", era *Gli esami non finiscono mai* (1973). Questa commedia, era una delle commedie Eduardiane più significative, è stata rappresentata nel 1973, ma gli è venuta l'idea di scriverla parecchi anni fa, questo ricordo viene menzionato in una lettera scritta dall'autore stesso agli studenti della scuola media statale di Montelupo Fiorentino a Napoli, il 30 ottobre 1971, dicendo: "*Le tante idee che mi vengono io le lascio maturare per mesi, per anni, a volte per moltissimi anni. C'è una commedia, di cui so anche il titolo, Gli esami non finiscono mai, che mi sta in testa da oltre trent'anni!*". (De Blasi N, 2016, 2016)

In quest'ultima opera, Eduardo attraverso il protagonista della storia Guglielmo Speranza, voleva mettere in evidenza i tre stadi della vita attraverso il cambiamento del colore della barba, cioè, nera per la giovinezza, grigia per la maturità e bianca per la vecchiaia. In cui Guglielmo scopre infatti che gli esami della vita non finiscono mai e che l'ultimo esame che ha fatto durante la sua carriera accademica, era solo l'inizio dei molti esami che riguardano i giudizi e processi di una vita presso una società o famiglia che sono diventati soggetto per l'individuo, come le difficoltà familiari, la crisi matrimoniale.

In effetti, questa commedia è tematicamente vicina a quelle che l'hanno preceduta, visto che anche in questa presente si tratta dei temi che rispecchiano la vita sociale, mentre la famiglia è il centro dell'indagine, ma si nota sempre una netta evoluzione da una commedia all'altra; tutto questo viene confermato dalla scrittrice Anna Barsotti, quando parlava delle commedie della "*cantata dei giorni dispari*", pronunciando: "*Queste commedie spesso si assomigliano ma non appaiono mai gratuite o ripetitive: si è contenti di ritrovare nell'ultima elementi che comparivano nelle precedenti, ed anche elementi nuovi che ci rivelano a che punto il pensiero del teatro del loro autore sia giunto su determinati problemi della vita.*" (Barsotti A, 2014, p.5)

Sempre attraverso *Gli esami non finiscono mai*, Eduardo sottolineava che ogni membro della famiglia cerca di ignorare i fattori interni ed esterni che distruggono le sue basi: il rispetto, la comprensione e la concordanza, a causa delle bugie ed i tradimenti reciproci. Quest'opera non era soltanto l'ultima della seconda fase, infatti, era l'ultima di tutta la sua produzione teatrale, ch'è durata più di un mezzo secolo, dal 1920 fino 1973, in cui, l'Italia ha conosciuto varie trasformazioni socio-politiche e dato che il grande autore napoletano credeva nel valore dello scambio tra teatro e vita sociale, cercava di mettere tutti questi fenomeni sul palcoscenico attraverso dei personaggi che erano come testimoni viventi di una realtà quotidiana, rispecchiando la miseria della guerra, le delusioni, le amarezze del dopoguerra e la crescita degli anni cinquanta vissute dalla società italiana e tutti i cui effetti sulla vita familiare.

Insomma, dell'essenza dei suoi lavori teatrali, soprattutto di quelli postbellici, ne ha parlato l'autore stesso nel 1973, in uno dei suoi discorsi che viene tenuto presso l'accademia dei Lincei in occasione del conferimento del premio internazionale Feltrinelli per il teatro, dicendo:

"[...] Alla base del mio teatro c'è sempre il conflitto tra individuo e società. Voglio dire che tutto ha inizio, sempre, da uno stimolo emotivo: reazione a un'ingiustizia, sdegno per l'ipocrisia mia ed altrui, solidarietà e simpatia umana per una persona o un gruppo di

persone, ribellione contro leggi superate e anacronistiche con il mondo di oggi, sgomento di fronte a fatti che, come le guerre, sconvolgono la vita dei popoli, eccetera.” (Di Franco F., 2000, p. 18).

Dopo il premio internazionale Feltrinelli, Eduardo è stato nuovamente onorato, prima nel 1980, nell’aula magna dell’Università degli studi di Roma, mentre gli viene conferita la laurea in lettere “*Honoris causa*”. Un anno dopo, nel 1981, la repubblica italiana l’ha onorato di nuovo, ma questa volta con la nomina di senatore a vita. Tutto questo era grazie alla brillante carriera teatrale in cui è riuscito a fotografare la situazione storico-sociale italiana del secondo dopoguerra, dal momento che il pubblico che assisteva al suo teatro ha potuto scoprire molti fatti accaduti nella sua vita quotidiana e mentre sotto ogni parola scenica ha potuto offrirci una vera presentazione della vita napoletana in particolare ed italiana in generale. Tale punto, lo sintetizza lo scrittore Tian come segue: “*Sotto la favola scenica di Eduardo, possiamo trovare la favola della vita italiana.*” (Tian R, 1972, p.147). E grazie a tutto ciò che Eduardo è diventato un punto di riferimento per molti critici, come Ennio Flaiano, Alberto Savinio e Corrado Alvaro... Insomma, quest’ultimo critico negli anni cinquanta presso il “*Sipario*”; ha parlato di Eduardo e del suo teatro illustrando che:

“Eduardo è il napoletano che si trova a impersonare l’uomo d’oggi. Se dovessimo cercare nel teatro italiano l’eroe di tutti i giorni, lo dovremmo indicare nel teatro di Eduardo. Se dovessimo indicare a stranieri un teatro che desse l’essenza della vita italiana dopo la guerra, nella finzione teatrale, indicheremmo Eduardo. Come nella vita della classe media italiana la differenza tra nord e sud è meramente fittizia, di apparenza più che di sostanza, economica più che morale, così nel teatro di Eduardo il fatto che il protagonista sia napoletano non è che una questione di maggiore evidenza.” (Corrado A, *Il Sipario*, marzo 1956)

Alla fine, il grande drammaturgo italiano del Ventesimo secolo, si è spento il 31 ottobre 1984, presso La clinica romana Villa Stuart dove è stato ricoverato pochi giorni prima, lasciando dietro di sé un repertorio teatrale ricco e

ancora vivo fino ad oggi, grazie all'originalità delle sue tematiche che sono state ben evidenziate in ogni sua commedia.

1.3.3. *Napoli milionaria!*, 1945. Sinossi-personaggi-tematiche

È una commedia di tre atti, rappresentata per la prima volta il 25 marzo 1945 dalla nuova compagnia "Il teatro di Eduardo con Titina De Filippo", a Napoli, presso il teatro San Carlo. È considerata il punto di partenza di una nuova fase del teatro di Eduardo, che aveva inizio il 1945 e proseguita fino al 1973. Durante questo periodo si possono individuare innumerevoli cambiamenti rispetto a quello precedente. Com'è noto, che *Napoli Milionaria!* è un'opera tutta diversa da quelle che sono scritte prima, in cui, Eduardo descrive la devastazione morale e fisica subita alla sua città a causa della Seconda Guerra Mondiale. L'ha definita Nicola De Blasi come il primo testo del teatro italiano novecentesco che riferisce direttamente alle vicende storiche del momento, ossia, nella quale si legge che l'osservazione dell'ambiente familiare era come un indicatore della rappresentazione della realtà storica. (De Blasi N, 2016, p. 120)

Il primo atto della commedia si svolge durante gli anni della guerra, nel 1942, in cui l'autore raccontava ciò che era accaduto durante il periodo bellico, mettendo in scena macerie e miserie scaturite dal conflitto. Insomma, questa prima parte era ancora legata al suo vecchio teatro comico che era presente nelle commedie della sua prima fase a differenza dei successivi due atti che si affacciano molto più tragici, i quali sono ambientati in un evanescente ottimismo post-bellico, Eduardo si sofferma invece sulle ferite insanabili che la guerra ha partorito nelle vite dei suoi protagonisti, provando a rispecchiare delle cose che tutti conoscevano e che si vedevano ogni giorno per le strade e nei bassi di Napoli. Lo confermava Eduardo in una intervista apparsa su "*La Stampa*" del 5 aprile 1981, che durante la rappresentazione dell'opera, dopo aver finito il primo atto, si è rivolto al pubblico pronunciando: "*Questo primo atto umoristico, è legato al vecchio teatro fatto finora. Dal secondo atto nasce il mio nuovo*

teatro.” (Di Franco L, 1984, p. XI). Quindi, da tale citazione si intende che il teatro eduardiano del dopoguerra ha avuto inizio con il secondo atto di *Napoli milionaria!*.

Con le immagini di un enorme stanzone lercio e affumicato, arredato con vecchi mobili, si apre il primo atto. È una miserabile situazione che rappresenta le circostanze della vita di ogni famiglia durante il periodo della guerra. In questo luogo *'O vascio* vive la famiglia Jovine costituita da **Gennaro** (Il protagonista di *Napoli milionaria!*, è il pater della famiglia Jovine, che è stato un reduce della prima guerra ed ha assistito di nuovo alla seconda, un uomo sui cinquant'anni magro, onesto, che disapprova tutti i traffici illeciti, era un tranviere disoccupato a causa della guerra, che dalla quale usciva sconvolto con vari problemi di memoria ed attenzione e che gli hanno creato dei conflitti dentro la famiglia. Tuttavia, egli era sempre alla ricerca di una soluzione ai guai familiari.) **Donna Amalia** (la moglie di Gennaro, una piacente donna sui trentotto anni, si può notare il suo carattere che è molto forte e deciso dal suo tono e dai suoi comportamenti con gli altri, ma nello stesso tempo, lei è avida negli affari presso il mercato nero che frequentava e dura di cuore.) Ed i loro figli che sono, **Amedeo** (un giovane ragazzo sui venticinque anni, simpatico, svelto, furbo, ma debole di costituzione, prima era un operaio presso una compagnia di Gas insieme a **Federico** (il Collega di Amedeo, è un operaio del gas, che frequentava sempre il basso di Donn' Amalia), ma a causa dell'incompatibilità con il padre, dell'ignoranza della madre ed i difficili momenti di guerra che trascorrevano, si è licenziato ed è diventato il socio di **Peppe "O Cricco"** (È un po' più volgare ma meno furbo. Il suo ampio torace, il suo collo taurino e la sua specialità nel sollevare le automobili con un colpo di spalla, per asportare i pneumatici, gli hanno fruttato il nome che porta) nel rubare i pneumatici degli automobili, **Maria Rosaria** (una ragazza giovane e bella, cresciuta prima come una ragazza onesta, ma con troppa libertà è diventata ignorante ai consigli dei genitori, seguiva le sue due amiche **Teresa** e **Margherita** (che sono rappresentate come donne del

popolo ed anch'esse hanno ceduto alla lusinghe degli americani con la speranza di un futuro negli Stati Uniti), si è trovata alla fine nella perdita della sua dignità ed il suo onore. L'ultimo membro della famiglia Jovine era la figlia **Rituccia** (la più piccola figlia della famiglia, nella maggior parte delle scene della commedia viene presentata dall'autore come una bambina molto malata. Questo personaggio non è mai stato apparso nella commedia, ma giocava un ruolo molto importante). Infatti, le condizioni in cui si trovano tali personaggi, rappresentano la realtà familiare e sociale che è stata fotografata stravolta e deformata dopo la fine della guerra.

La famiglia sopravviveva con il commercio della borsa nera organizzato dalla moglie Amalia con **Errico Settebellizze** (Un uomo sui trentacinque anni, bello e simpatico, un tassista disoccupato, che è diventato il socio di Donn'Amalia negli affari della borsa nera, e nell'assenza di Gennaro, era anche il suo corteggiatore). La casa era sempre piena di gente che veniva sia per prendere il caffè che per comprare a caro prezzo i generi alimentari procurati con il mercato nero. Il marito Gennaro non era d'accordo con questi traffici illeciti, e di ciò si lamenta sempre con la moglie. Quest'ultima invece, lo giudica come una persona inetta, mentre i figli lo ritengono in ritardo rispetto ai loro tempi. È vero che a causa delle ferite subite in guerra, il pater è diventato un po' confuso e scorda velocemente le cose, ma in realtà, grazie alla sua esperienza di vita è diventato la vera guida della sua famiglia e l'argine alle tante situazioni limite che vivono i suoi familiari, come in ogni volta aiuta Amalia per evitare il rischio della galera.

Questo primo atto si conclude con una delle scene più belle del teatro eduardiano. Infatti quel rischio è diventato realtà, all'arrivo di **Ciappa** (un brigadiere cinquantenne, molto esperto, conosce bene la situazione del mercato nero a Napoli che in certi casi bisogna chiudere un occhio) con i poliziotti a casa Jovine, Gennaro era costretto a fingersi morto sdraiandosi su un letto che contiene sotto il contrabbando, attorno a lui c'erano gli amici ed i familiari piangendo e pregando per il finto morto, i cui, nel loro insieme formano una

triste scena funebre. Il brigadiere ha scoperto che questa scena era solo un inganno fatto per salvare Donna Amalia dalla galera, ma quando ha ammirato il coraggio del padre che non cedeva nemmeno durante le sirene d'allarme ed i bombardamenti mantenendo la finta, nel momento in cui tutti gli altri non sono riusciti a resistere e sono scappati, Ciappa ha deciso di non procedere l'arresto dicendo:

“Bravo! Ovveramente bravo! Tu nunsì'muorto 'o ssaccio. Ne so' sicuro. Sott' 'o lietto tiene 'o contrabbando. Ma nunt'arresto. È sacrilegio a tucca' nu muorto, ma è cchiù sacrilegio a mettere 'e mmanencuollo a uno vivo comme a te. Nunt'arresto! Ma damme 'a soddisfazione 'e temòvere. Nunfaccio manco 'a perquisizione... si te muove, nun t'arresto [...] parola d'onore! E nunfaccio manco 'a perquisizione! Parola d'onore.” (De Filippo E, 1956, I, p. 36)

E Gennaro per confermare la parola del brigadiere si alza apostrofando: *“E allora si m'arrestate site na carogna!”* (Ibid).

Il secondo atto di *Napoli milionaria!*, è ambientato quando gli alleati erano già sbarcati, la guerra sembra essere finita e si respira una nuova area di libertà, i sintomi del benessere e del primo consumismo apparivano in quel tempo. Quindi, la situazione della famiglia Jovine è completamente trasformata, e questo si vede sia nella loro casa che non è più lercia, bensì, arredata con nuovi mobili, che negli abiti dei familiari, come nel caso di Donna Amalia che si compare tutta diversa rispetto al suo aspetto precedente, ingioiellata portando dei vestiti affascinanti, ma questo non le ha impedito di continuare a frequentare la borsa nera con Errico Settebellizze, mentre quest'ultimo oltre la sua collaborazione al lavoro, voleva essere qualcosa di più per lei, soprattutto nel momento in cui Gennaro è scomparso da più di quattordici mesi.

Siamo al cuore della riflessione di Eduardo. Nel suo spettacolo va in scena il paradosso del dopoguerra napoletano: c'è chi lo vive come un grande cambiamento, c'è chi lo vive con le medesime angosce del periodo bellico; è

questo il caso del **Signor Riccardo Spasiano**(è uno dei personaggi centrali della commedia, un ragioniere, benestante, modesto e dignitoso, rappresenta una certa classe sociale rispetto agli altri personaggi) che ha perso tutti i suoi soldi, vendendo pure il suo appartamento a causa dei debiti che ha dovuto pagare ad Amalia. Nel giorno del compleanno di Errico Settebellize, Amalia ha deciso di preparare una festa a casa sua, invitando tutti gli amici, ed all'improvviso nel giorno della festa Gennaro è ritornato a casa indossando un pantalone americano, una giacca tedesca con un berretto di militare italiano, sul suo corpo e sul suo abbigliamento si vedono i segni degli eventi bellici che ha vissuto. Gennaro era felice di aver visto tutta la famiglia e gli amici di nuovo ma nello stesso tempo è rimasto intontito per la nuova abitazione e per l'eleganza della moglie, gli sembra che sia passato un secolo e non quattordici mesi. La gioia degli abbracci e del nuovo stato del consumismo che una parte dell'Italia ha conosciuto, non gli libera la mente dalla guerra, nei suoi occhi è marcata quell'immagine della distruzione e della miseria e della fame, le sue esperienze erano veramente terribili, ed ogni volta cerca di raccontarle alla famiglia ed agli amici, ma nessuno s'interessava, secondo loro sono delle cose dolorose, antiche e che dovrebbero essere dimanticate, mentre pensano solo al godere ed ai beni che il dopoguerra ha portato.

Il tempo è mutato, ed il padre che è appena ritornato da quella situazione tragica della guerra, si è ritrovato di fronte ad una nuova situazione familiare che sembra più complicata di quella prima, la moglie è diventata accecata a causa della ricchezza ottenuta, ignorando la propria casa ed i figli, che anche loro hanno perso la testa; si osserva il figlio Amedeo che è diventato un ladro dei pneumatici degli automobili, mentre la figlia Maria Rosaria è rimasta incinta dopo aver frequentato un soldato americano e pure la piccola Rituccia è gravemente malata. Questo è il frutto di una famiglia che non ha mai cercato di unirsi e nessuno di loro avrebbe voluto sentire soprattutto agli interventi moralistici del capofamiglia, mentre lo avevano persino considerato come una persona in

ritardo. Gennaro grazie alle sue esperienze nella vita è diventato pronto ad affrontare anche la distruzione che ha toccato la propria famiglia, dicendo che la guerra non è ancora finita; “ *‘A guerra nun è fernuta... E nun è fernuto niente!*”.(Ivi, p. 70).

Nel terzo e l'ultimo atto della commedia, sempre nello stesso stanzone dell'atto precedente, è tornato il brigadiere Ciappa che prima non voleva arrestare Gennaro quando aveva fatto il finto morto per salvare la famiglia, ma questa volta è venuto a dirgli che il loro figlio Amedeo stava preparando un colpo per rubare i pneumatici la sera con il suo complice Peppe e verranno arrestati. Gennaro grazie alla sua onestà non voleva né negare quello che diceva il brigadiere né essere contro la legge, ma con qualche parola cercava di condurre il figlio verso la retta via, Amedeo era d'accordo con quello che ha detto suo padre ma usciva lo stesso, però alla fine ripensando a quelle parole del padre, rinunciava la partecipazione al furto. La stessa cosa per la figlia Maria Rosaria che si è messa nell'obbedire il padre dopo il fatto che è successo. Mentre il caso della Piccola Rituccia si appare molto complesso rispetto a quelli primi, la sua salute si sta deteriorando ulteriormente, e secondo **il Dottore** (Apparso solo nel terzo atto della commedia, giovane, all'inizio della sua carriera, ma pronto ed intelligente) ci vuole una sola medicina che è introvabile per poter salvarla, la madre non è riuscita a comprarla neanche con l'astuzia che ottiene presso i mercati neri e con tutti i soldi che ha avuto. Alla fine la medicina è stata offerta gratis e si è messa nelle mani di Amalia proprio dal Signor Riccardo Spasiano che prima è stato spogliato da tutti i suoi beni, compresa la sua casa da Amalia vendendogli i generi alimentari a cari prezzi, ma alla fine le dimostra che la pietà viene prima di tutto.

Alla fine Donna Amalia si sentiva così distrutta, e tutto quello che è successo era colpa sua, ma Gennaro invece di condannarla cerca di offrirle delle giustificazioni, spiegando che il periodo che hanno trascorso era molto difficile, soprattutto nel momento della guerra ognuno di loro potrebbe sbagliare, e con

una forte speranza ripeteva le parole che sono dette dal dottore: “*Ha da passa’ ‘a nuttata*”, riprovando di nuovo per un ricongiungimento familiare devastato dalla guerra e dal mutamento delle epoche.

Infatti, *Napoli milionaria!* segna un punto di partenza non solo della produzione di un nuovo ciclo artistico di Eduardo come si è menzionato in precedenza, ma anche della sua interpretazione di due epoche differenti, trattando dei problemi umani, oltre a quelli sociali e politici, raccontando la verità così com’è e non come dovrebbe essere, cercando di dare al pubblico una vera immagine della situazione storica e sociale del dopoguerra, raccontando il dolore di ogni famiglia che ha vissuto il tragico evento storico. Ciò, ha lasciato una grande impressione per il pubblico che era presente il giorno della messinscena di questa pièce teatrale, e che ha ovviamente confermato l’intento dell’autore di aprire una nuova pagina nel suo repertorio teatrale “*Dispari*”. Ricordava Eduardo il fragoroso applauso che ha riempito il teatro San Carlo mentre il sipario si chiudeva:

“E nella mia città che ho provato la più profonda commozione della mia vita. Fu alla prima di *Napoli milionaria!*[...] Arrivai al terzo atto con sgomento, Recitavo e sentivo attorno a me un silenzio assoluto, terribile. Quando dissi l’ultima battuta, la battuta finale: ‘deve passare la notte’, e scese il pesante velario, ci fu un silenzio ancora, per otto, dieci secondi, poi scoppiò un applauso furioso, e anche un pianto irrefrenabile, tutti avevano in mano un fazzoletto, gli orchestrali del golfo mistico che si erano alzati in piedi, i macchinisti che avevano invaso la scena, il pubblico che era salito sul palco, tutti piangevano, e anch’io piangevo, e piangeva Raffaele Viviani che era corso ad abbracciarmi. Io avevo detto il dolore di tutti.” (E, Biagi, *La dinastia dei fratelli De Filippo*, “La stampa”, 5 aprile 1959)

Per quanto concerne i personaggi della commedia, si legge che all’interno della sinossi abbiamo citato i personaggi principali, dato il grande interesse che hanno ottenuto dall’autore nello svolgimento della storia, soprattutto con i loro essenziali profili che hanno tutto il merito di mettere in primo piano il centro della commedia. Quindi, si deve contare, in primis, su di loro per poter capire la

sua essenza. Oltre ai personaggi principali, ci sono altri secondari che pure loro hanno dei ruoli ben precisi e sono delle figure indispensabili per lo sviluppo della vicenda, malgrado che la loro apparizione nella commedia era quasi temporanea e non permanente, pure le informazioni a cui sono state fornite erano poche rispetto a quelle che sono state fornite ai principali. I personaggi secondari di *Napoli milionaria!* sono; **Adelaide Schiano** (una donna cinquantenne, chiacchierona, è l'abitante del vicolo dove abita Donn' Amalia, che la aiuta spesso nelle faccende domestiche) e sua nipote **Assunta** (una giovane ragazza sui ventiquattro anni, di carattere sincera, ingenua e un po' svagata, parla senza controllare quello che dice, ma questa sua ingenuità le genera spesso dei conflitti). Ci sono pure; «'O Miezo prèvete», **Pascalino**«'O pittore» (che vengono descritti nella didascalia dell'opera come «due loschi personaggi» a causa del loro comportamento ambiguo di fronte agli altri. Essi frequentavano quasi sempre il basso della famiglia Jovine) e **Donna Peppenella** (viene presentata nel *Dizionario dei personaggi*, come una vicina di casa Jovine e che asseconda opportunisticamente Amalia, di cui è anche cliente nel commercio di contrabbando) (Bianchi P, De Blasi N, 2014, Format Kindle, p.2492). Alla fine, possiamo dire che ognuno di questi personaggi menzionati, rappresenta un fatto reale di una società stravolta dalla guerra, che vivono stretti dentro «'O vascio», il luogo dove i poveri vivono i sogni di una vita migliore.

1.3.4. La paura numero uno, 1950. Sinossi-personaggi-tematiche

È una commedia di tre atti, che viene rappresentata per la prima volta in occasione dell'invito per il "XI Festival Internazionale del Teatro" nel 29 luglio 1950, sempre nel secondo dopoguerra, dalla stessa compagnia "Il teatro di Eduardo con Titina De Filippo" a Venezia presso il teatro La Fenice. È una sorta di ritratto tragicomico degli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale che insieme a *Napoli Milionaria!*, conferiscono un vero esempio al teatro postbellico. Come nella precedente commedia pure in questa presente si parla di guerra, ma non più quella che è già combattuta, ora si parla di una prossima guerra, temuta

ed incombente, di cui tanto si discute in quel momento, che sarebbe la guerra fredda. Insomma, il testo si è concentrato sulla paura e sui disastri che la fine della recente guerra mondiale abbia lasciato negli animi delle persone, le quali si sentivano di dover affrontare un'altra grave paura che riguarda lo scoppio di una nuova guerra, che gli sembra più devastante e pericolosa rispetto a quelle prime. Lo confermava l'autore durante un'intervista, dicendo che questo testo punta a mettere a nudo un'angoscia che è dentro di noi, in ognuno di noi: il terrore di un nuovo conflitto.

Il primo atto dell'opera si svolge a casa della famiglia Generoso, in cui viveva **Matteo** (il protagonista della commedia, un uomo sui cinquant'anni scampato dalla seconda guerra, snello, stanco, nel suo viso sono evidenti le sofferenze ed i pericoli provocati dalla guerra precedente e che l'hanno traumatizzato, rendendolo incerto ed insicuro del tempo in cui viveva) con **Virginia**, (La moglie di Matteo, è una casalinga, sfinita dai comportamenti del marito e che vorrebbe sbarazzarsi dai quali a tutti i costi) la figlia **Evelina**, (Una bella ragazza, che voleva liberarsi dalle autorità del padre per poter sposarsi con Mariano e vivere la sua vita in modo libero) **Maria** (La nipote di Matteo e Virginia Generoso, e la fidanzata di Antonio. Giovane, ma sfortunata ed ingenua che capisce le cose lentamente) e vive con loro **Vincenza** (la cameriera di casa Generoso, è una giovane pigra e non molto intelligente). Infatti, il padre Matteo con la sua ossessione dello scoppio di un terzo conflitto, distruggeva tutta la sua famiglia, rendendo la vita impossibile a tutti i suoi membri; non consente il matrimonio dell'unica figlia con **Mariano** (è l'unico figlio rimasto a Luisa, il fidanzato di Evelina, intelligente e gentile ma che soffre di sua madre che lo domina e controlla la sua vita e che gli impedisce di vivere a proprio agio) e neppure quello della nipote Maria, e come amministratore del palazzo dove vive, ha annullato ogni riunione con i suoi vicini con il pretesto dell'avvicinamento dello scoppio della guerra. Più di questo, egli stava distruggendo pure se stesso,

rimanendo senza mangiare e senza nemmeno vivere una vita normale, aspettava con tanta paura che la guerra scoppierà di nuovo.

La moglie Virginia è diventata innervosita per le cose che faceva Matteo, chiedeva aiuto al fratello **Arturo** (Il fratello di Virginia, un uomo molto intelligente, abita a Bari ed arriva a Napoli per aiutare la sorella) che a sua volta per soddisfare sua sorella, ha realizzato insieme a Mariano una finta trasmissione radiofonica, annunciando che la guerra che è stata tanta temuta è realmente scoppiata, ma quest'ultima sarebbe un conflitto semplice, in cui la vita quotidiana si svolgerà in modo normale. Il padre Matteo dopo aver sentito la falsa notizia, ha reagito positivamente, abbandonando improvvisamente ogni timore, ed è diventato un uomo completamente differente; sereno, rilassato e si dimostra idoneo per vivere la sua vita in un altro modo. E questo era chiaro mentre dichiarava: *“Oramai la guerra è scoppiata, bisogna pensare seriamente all'avvenire.”* (De Filippo E., 1956, p.400)

Insomma, ha finalmente accettato il matrimonio della figlia Evelina e pure della nipote Maria con **Antonio** (ha fatto il militare per un periodo fra guerra e prigionia, perciò appare come una persona un po' sciocca e polemica, sempre alla ricerca di precisazioni ed informazioni che ritiene indispensabili per prevenire problemi; è insomma, convinto di riuscire a controllare le situazioni) che ha appena sentito la notizia della nuova guerra da Matteo, è andato direttamente al distretto per informarsi se verrà richiamato di nuovo, prima di fissare la data del matrimonio. Oltre all'accontentarsi dei matrimoni, Matteo cercava pure di risolvere tutti i problemi che ci sono tra i suoi vicini del palazzo, provando di convincerli che la guerra sta per arrivare.

Dopo due mesi, nel secondo atto, sempre a casa Generoso. Mentre la finta guerra aveva guarito Matteo, adesso tocca ad un'altra donna che è la madre di Mariano, **Luisa Conforto** (è il personaggio più importante della commedia insieme a Matteo, è una vecchia donna, stanca e psicologicamente distrutta, dopo aver perso il marito nella prima guerra e poi il figlio maggiore nella seconda).

Malgrado le successive spiegazioni di Virginia e del figlio Mariano, che la notizia dello scoppio della guerra non era affatto vera e che è stata inventata dallo zio Arturo soltanto per Matteo, ma la paura ha superato i pensieri della madre che continuava a credere ciecamente che quest'inganno sia una verità.

Nell'ultimo giorno prima del matrimonio di Evelina con Mariano un altro guaio è capitato sia alla famiglia Generoso che alla Conforto. In realtà, Luisa, all'insaputa degli altri, ha murato il figlio in una piccola stanza e l'ha imprigionato, per paura di perderlo con lo scoppio di questa prossima guerra, come era già successo per il marito e per l'altro figlio maggiore, con l'intenzione di farlo uscire soltanto alla fine del conflitto. Essa a casa di Generoso, ha accusato una certa **Vera di Lorenzo** (è una donna sui ventisei anni, un'istitutrice privata, durante la guerra passata la sua casa è stata un rifugio di tanti soldati. Essa è semplice nel gesto e nel parlare. Ha uno sguardo che ispira fiducia e simpatia) per la sparizione del figlio Mariano, dichiarando che questa donna l'aveva nascosto durante la guerra precedente ed ora è sicura che è tornato a vivere da lei, proprio nel momento del suo matrimonio con Evelina. Tuttavia, la signora Vera ha negato tutte queste accuse, anzi, non si ricorda nemmeno di chi sarebbe questo ragazzo. Dopo quindici giorni di prigionia, Mariano è riuscito a scappare da quello stanzino, dopo aver bucato il suo muro esterno e si è presentato direttamente a casa di Generoso, raccontandogli l'avvenimento che sua madre aveva effettuato.

Il terzo atto si svolge a casa Conforto, che è maggiormente dedicato alla madre Luisa che pure essa comincia a pensare regolarmente, soprattutto nei fatti che riguardano la famiglia. Insomma, Mariano ed Evelina si sono sposati, finalmente dopo che i cui genitori hanno accettato il loro matrimonio. Luisa ha assistito soltanto alla loro cerimonia, ma dopo il pranzo, con la scusa della stanchezza, si è ritirata a casa, accompagnata da Maria che non si è potuta sposare con Antonio, che è stato trattenuto in caserma, accusato di essere una spia e di aver dichiarato delle notizie false. Alla fine dell'atto, le due famiglie si riunivano in casa Conforto e nei discorsi dei genitori si parla soltanto del loro

distacco con i propri figli, confessando gli errori commessi da ognuno di loro e soprattutto del matrimonio dei propri figli che è stato consentito amaramente. Luisa Conforto ha concluso che nella sua mente, la guerra e il matrimonio sono gli stessi, perché entrambi portano all'allontanamento del figlio.

Oltre ai personaggi che sono sopraccitati nella storia e che sono considerati i personaggi principali della presente commedia, ce ne sono altri secondari che erano meno presenti durante la messinscena, ma rimangono fondamentali nel regolare svolgimento della commedia, in cui l'autore si è occupato della costruzione artistica e del disegno accurato dei personaggi attraverso brevi frasi espressive del dialogo. La maggioranza di essi sono i vicini della famiglia Generoso, come; **la signora Bravaccino** (abita nel condominio dove abita la famiglia Generoso, è stata considerata il centro di tante polemiche fatte dagli altri condomini) e suo **zio** (segue la signora Bravaccino alle riunioni del condominio e tenta timidamente di intervenire in più occasioni, ma viene sempre messo a tacere dalla sua feroce nipote), **il farmacista Di Stasio** (anche lui è uno degli abitanti del condominio, si oppone sempre alla signora Bravaccino per il fatto di essere la responsabile della presenza di una piccola ricostruzione illegale), **La signorina Sivoddio** (un'altra abitante del condominio, partecipa sempre alle riunioni organizzate da Matteo, opponendosi a sua volta sia contra Bravaccino che contro Di Stasio), il dottor Cirillo (un medico, sollecita sempre Matteo a riprendere la sua attività di amministratore del palazzo ed organizzare le riunioni), **il rappresentante Buonavoglia** (un altro abitante del condominio e partecipante alle assemblee), oltre ai vicini di Matteo, troviamo anche; **Il brigadiere di Pubblica Sicurezza** (incaricato di svolgere le indagini sulla sparizione di Amedeo) e **Carabella** (il salumiere del condominio) ed in una delle ultime scene del secondo atto si nota la presenza di alcuni pellegrini di diverse nazionalità "stranieri".

1.3.5. *Mia famiglia, 1955. Sinossi –personaggi-tematiche*

È una commedia di tre atti, che è stata scritta nel 1954 e rappresentata per la prima volta il 16 gennaio 1955, presso il teatro Morlacchi a Perugia, dalla compagnia “Il teatro di Eduardo”, con l’assenza della sorella Titina per ragioni di salute. Siamo sempre nel primo decennio del secondo dopoguerra, di fronte all’arrivo del benessere economico, che già i suoi primi cenni erano chiari.

Il primo atto si apre a casa Stigliano, in una stanza, dove tutti i membri della famiglia si incontrano. Come si è già osservato nelle precedenti commedie di Eduardo, i personaggi centrali dell’opera rappresentano sempre i membri della stessa famiglia. Quest’ultima è costituita dal capofamiglia **Alberto Stigliano** (Il protagonista della commedia, un lettore radiofonico sui cinquant’anni: simpatico, allegro, gode di uno stile di dialogo misterioso, nelle sue discussioni usava sempre dei cenni con la testa e dei sorrisi per evitare gli altri.), **Elena** (La moglie di Alberto, è una donna di salute fiorente, di aspetto giovanile ma con una smorfia amara e scontenta tracciata sul suo volto. La sua età è compresa tra 35 e 40 anni, il suo modo di parlare è sempre confuso ed incerto, essa viene presentata come: una persona che *quando ascolta gli altri, capisce male e non chiede di capire meglio; quando si esprime lei, quasi sempre tronca a metà il suo discorso.*) con due figli, **Beppe** (Un giovane ragazzo, con un bellissimo aspetto fisico, rappresenta la nuova generazione e s’interessa molto alla modernità) **Rosaria** (Nella didascalia viene descritta come tale: *Ha vent’anni. La figura di costei sembra ritagliata da un album di bozzetti “Sputati” in fretta dalla matita di Novella Parigini. Con un aspetto di un ragazzaccio avvizzito, e come un maschio gestisce e come tale dimostra di pensare e di esprimersi.*)(De Filippo E. 1956, I, p.13). E vive con loro **Maria** (è la cameriera della famiglia Stigliano, troppo ingenua nei suoi comportamenti con gli altri.

Dall’inizio si sorgono i malintesi fra questi membri familiari, ognuno di loro reagisce in maniera differente, senza trovare una vera strada. La moglie chi ha

trascurato la casa, dedicando la maggior parte del suo tempo soltanto a giocare a carte con le sue amiche, il figlio Beppe è attirato dalle facili ricchezze, ha negato un posto di lavoro alla radio proposto dal padre Alberto, per seguire la carriera dell'attore cinematografico che è stata suggerita dal suo amico **Guidone** (è l'inseparabile amico di Beppe, un omosessuale, odiato da Alberto dato che lui è il proprietario dell'idea del viaggio di Beppe in Francia) che poco dopo è riuscito a scritturarlo come attore per girare un film a Parigi. Pure la figlia Rosaria viveva a modo suo, prima era in relazione con un uomo più grande di lei e dopo che è stata lasciata, si è fidanzata con **Corrado Cuoco**, (Un tipo di giovane sui ventitré anni ma sembra di più, per il suo aspetto, i baffi e la barba che porta, che lo invecchiano. È una persona disperata, con un carattere aggressivo e vulnerabile, comporta stranamente nelle sue relazioni con gli altri, soprattutto di fronte alla fidanzata ed ai genitori) che a sua volta, nonostante la sua conoscenza del passato della ragazza ma l'ha accettata.

Fa parte della famiglia anche **Arturo** (Il fratello di Alberto, un uomo sui cinquant'anni, un ex militare, che è stato ferito in una battaglia durante la Prima Guerra Mondiale, vive da solo a casa sua, e questo lo rende di carattere chiuso e riflessivo, angoloso nel fisico e pure nell'esprimersi) che vede come soluzione ai problemi della famiglia Stigliano sia nell'imposizione del padre. Ma quest'ultimo ha scelto la via di fare una nuova relazione amorosa, dopo essersi trovato impotente di fronte all'ignoranza dei figli e la trascuratezza della madre, e non può fare altro che aspettare l'evolversi degli avvenimenti. Il turbamento della famiglia Stigliano si fa più evidente, con l'arrivo delle **tre amiche** di Elena a casa (**La signora Fucecchia** la più anziana, che con l'uso di ogni artificio prova a nascondere la sua vecchiaia, a differenza delle altre due donne, usa toni più provocanti. **La signora Muscio** è la coetanea di Elena e **la signora Micillo** è una benestante di mezza età che appartiene alla media borghesia. Sono le amiche del circolo di Elena Stigliano, con le quali giocava a carte, hanno in comune lo stesso modo di parlare e di vestirsi, ignoranti di tutto ciò che accade nella vita,

soprattutto nell'ambito familiare, sono ciecamente interessate soltanto ad ottenere il denaro in qualsiasi modo) per rivendicare il pagamento di una grande somma che Elena ha perso nel gioco delle carte due mesi prima. Alberto prova a calmare le tre donne, assicurandogli che pagherà lui stesso la somma, ma dopo aver saputo dalla moglie che il debito è pari a novecento cinquantamila lire, e con il suo stipendio di lettore radiofonico era incapace di pagarlo, Alberto alla fine, a causa di un dispiacere che gli è capitato, ha perso la parola e non riesce più a parlare.

Nel secondo atto, la situazione è cambiata notevolmente, ma soltanto per alcuni aspetti. Sono passati quattro mesi e Alberto non ha potuto più lavorare a causa del trauma che l'ha colpito, e per questo motivo Elena ha creato una piccola azienda di sartoria nel proprio domicilio. Beppe è partito per Parigi subito dopo l'inizio della malattia del padre. Un giorno, si presentano a casa Stigliano un certo **Bugli** (un giornalista sui trent'anni, simpatico, elegante e cordiale, e nello stesso tempo furbissimo nel suo lavoro) con il suo **fotoreporter** a rilasciare un'intervista ad Elena, dicendo che il suo giornale s'interessa all'attività della donna moderna, ma invece di interessarsi al lavoro di Elena, egli capovolge il suo discorso verso il caso del figlio Beppe, però, l'improvviso ritorno di quest'ultimo a casa, ha fatto scoprire le vere ragioni della visita del giornalista. Il figlio, viene raggiunto da Corrado e Rosaria e dalla loro conversazione si capisce che Beppe è scappato da Parigi per paura di essere accusato nell'omicidio del produttore cinematografico che l'ha ospitato e torna per nascondersi in casa. In effetti, tutta la famiglia è stata sconvolta dal dolore, tranne il padre che da quattro mesi non parlava, ha preso il telefono chiamando alla polizia per farli venire a casa per arrestare il figlio sospettato.

Tutti i membri della famiglia sono rimasti sorpresi, accorgendosi che Alberto ha ripreso la parola, ma in realtà, hanno scoperto che non l'aveva mai persa, bensì, era soltanto una finzione creata da lui, quando ha sentito di essere costretto ad isolarsi, smetteva di parlare perché era inascoltato da tutti. Nell'attesa dell'arrivo

della polizia, tutti i membri familiari si scambiano accuse tra di loro, di chi sarebbe stata la colpa ossia chi sarebbe il responsabile che ha messo tutta la famiglia in una situazione troppo tragica come tale. Alla fine, le guardie si presentano e portano via Beppe in una delusione generale.

È passato un anno dall'ultimo avvenimento che ha devastato la famiglia Stigliano. Siamo nel terzo atto, Beppe è stato finalmente riconosciuto innocente ed inizia a lavorare alla radio proprio come desiderava il padre. Rosaria in quella mattina stessa si è sposata con Corrado. Infatti, le questioni familiari iniziano a sembrare più migliori rispetto a come erano prima. Una sera, a casa, sono presenti con Elena e Alberto i genitori di Corrado, **Michele Cuoco** (il padre di Corrado, un semplice uomo sui sessant'anni, dotato di una saggezza contadina, vive con la moglie a Benevento. A differenza di Alberto, egli rappresenta la figura patriarcale che prova sempre ad indirizzare i figli verso la retta via.) e **Carmela** (la madre di Corrado, una donna sui cinquantacinque anni, calma e sensibile, nel suo discorso sempre le impedisce un pianto seguito da un dolore causati dal figlio.), raccontandogli quanto erano dispiaciuti per il fatto di non essere stati invitati al matrimonio di loro figlio, e quando stanno per partire, un altro colpo di scena succede in casa. Infatti, i coniugi Cuoco hanno trovato un sincero sostegno nei coniugi Stigliano, con i quali condividono le stesse preoccupazioni per le scelte dei loro figli durante una fase di grandi cambiamenti siano sociali che culturali. All'improvviso arriva la nuova sposa Rosaria tirata per un braccio da Corrado e viene riconsegnata nelle mani di Alberto, lo sposo dichiara di non aver potuto vivere così moderno come credeva. Mentre la figlia, in lacrime chiede di parlare da sola con il padre, quest'ultimo la abbraccia e la tranquillizza, promettendo che parlerà lui con Corrado per porre fine al loro problema. Così, la scena finisce con Alberto che esce da casa per raggiungere l'amante con la quale sta convivendo da un anno, ma con uno sguardo speciale fa capire alla moglie Elena che tornerà presto da lei.

Il lettore può conoscere i personaggi citati in questa opera attraverso la mediazione del narratore, cioè; attraverso le informazioni e le descrizioni che egli ha fornito sull'aspetto e sulla natura di ciascun personaggio. Tali persone sopraccitate, rappresentano i personaggi principali di questa terza commedia eduardiana, come nella maggioranza di tutte le sue commedie che mettono in rilievo la situazione di una famiglia, si nota quindi, che questi personaggi principali formano i membri della famiglia su cui si svolge la vicenda, poi vengono aggiunti altri secondari, come **il tappeziere** (che è un personaggio di passaggio, il suo compito è ricucire i materassi dei coniugi Stigliano. Anzi, la tappezzeria che un tempo a Napoli era ostentazione di lusso), gli inquilini e gli agenti che pure loro hanno un ruolo importante per rendere la commedia più realistica. In definitiva, oltre ai personaggi di questa presente commedia, possiamo dire che tutti i personaggi presenti nel teatro di Eduardo sono collegati tra loro attraverso un insieme di funzioni applicate sul palcoscenico. Peraltro, ogni personaggio, nonostante la sua autonomia, appare in scena intrecciato da una rete di relazioni con le altre figure.

Un altro punto che vogliamo mettere in evidenza riguarda i nomi dei personaggi in tutte le tre commedie di Eduardo sopraccitate. Insomma, sono scelti con una particolare attenzione dall'autore stesso, al fine di conferirli un accurato valore descrittivo ed espressivo, in modo che possano delineare meglio sia la natura di ognuno di essi che il contesto socio-culturale in cui si è svolta la vicenda. Per quanto riguarda l'uso dei soprannomi ai personaggi nel teatro eduardiano è stato ben misurato e ponderato, e per questo motivo troviamo che ogni soprannome possiede un forte valore espressivo nella rappresentazione del personaggio, mentre notiamo che la maggior parte di essi appare sotto una forma dialettale, tali; «'o Cricco», «'O Miezo prèvete». Infatti, quest'ultimo punto è legato all'appartenenza dei personaggi a diversi gruppi socio-culturali ben definiti. In conclusiva, pare necessario menzionare che alcune definizioni di tali personaggi apparsi nelle tre presenti commedie sono tratte sia dalle didascalie delle opere

offerte dall'autore stesso che dal *Dizionario dei personaggi* curato da Patrizia Bianchi e Nicola De Blasi 2004.

Per quanto concerne **le tematiche** che sono trattate in *Napoli milionaria!*, *La paura numero uno* e *Mia famiglia*, possiamo dire che l'autore partenopeo ha affrontato nel suo repertorio teatrale diversi fenomeni sociali del secondo dopoguerra, tra cui troviamo; il problema del degrado della città e del comportamento umano, la corruzione, la distruzione, la sofferenza, la prostituzione, la miseria e soprattutto il non rispetto alla legge, la disgregazione tra i membri di una famiglia, il rapporto di incomunicabilità e lo scontro tra le generazioni e in particolare, le trasformazioni sociali. Egli giustificava che tutte queste conseguenze orrende sono derivate **dall'evento di guerra** che è stata considerata come la tematica principale oppure l'ispiratrice di queste commedie. Questo lo confermava l'autore stesso dopo aver scritto la sua prima commedia nel secondo dopoguerra, dichiarando che:

“Poche settimane dopo la liberazione mi affacciai al balcone della mia casa di Parco Grifeo, e detti uno sguardo al panorama di questa città martoriata: così mi venne in mente in embrione la commedia e la scrissi tutta d'un fiato, come un lungo articolo sulla guerra e sulle sue deleterie conseguenze.”
(S. Lori, *Intervista con il grande autore-attore napoletano*, Roma, 7 maggio 1969)

Un altro tema che è considerato il cardine della drammaturgia eduardiana era **la famiglia**, il cui è stato tra i temi più discussi in tutto il suo teatro, dato che la maggior parte delle sue opere è imperniata su questa tematica, soprattutto le tre commedie che abbiamo scelto nella nostra ricerca e che sono scritte nel secondo dopoguerra, in quel periodo si nota che tutta l'Italia si cominciava ad allontanarsi dai tradizionali valori del modello familiare cattolico, messo in pratica durante il periodo fascista, avvicinandosi ad una vita più moderna (il presente punto verrà spiegato meglio nella parte storica). Insomma, la famiglia del periodo postbellico è considerata il microcosmo di una realtà molto più vasta legata alle

trasformazioni storico-sociali che l'Italia ha conosciuto in quel tempo, e per Eduardo come diceva la scrittrice Anna Barsotti che: *“La famiglia rappresenta sempre, per Eduardo, lo speculum della società italiana e addirittura del mondo.”* (Barsotti A, 1995, pp. 49-50).

Sempre nella stessa cornice, si potrebbe aggiungere che, la famiglia a contatto delle difficoltà che gli eventi storici del periodo hanno provocato, oscillava tra la preserva delle sue tradizioni e la ricerca di un mondo nuovo più moderno, e questo che l'ha portata verso la sua frantumazione. Infatti, la famiglia si trasforma a seconda delle mutate condizioni storico-sociali che sono svolte nel periodo postbellico, dove si è osservato che i rapporti nell'interno della famiglia hanno conosciuto delle situazioni di scontro, quindi, essi vengono trattati da Eduardo in vari punti; il difficile rapporto tra marito e moglie, e tra genitori e figli che è apparso come un conflitto di generazioni e di mentalità, da cui sorgono l'incomunicabilità e l'incomprensione fra tutti i membri familiari.

Conclusioni

Infine, concludiamo il nostro capitolo sottolineando che il teatro italiano sin dall'inizio del Ventesimo secolo ha provato uno sviluppo di grande rilevanza. Questo è dovuto prima di tutto ai suoi notevoli attori, autori e registi, che alcuni di loro sono stati menzionati in precedenza, e che con le loro opere hanno fatto del teatro come uno specchio della vita reale, tanto che ogni autore cercava di portare sui palcoscenici opere teatrali che contengono elementi significativi e naturalistici. La stessa cosa per il teatro napoletano del Novecento che pure esso, ha prodotto autori e attori di grande valore, che hanno contribuito alla costruzione di una meravigliosa immagine sia per Napoli che per tutto il teatro italiano nel mondo.

“Non ho mai voluto prendere parte a feste e festeggiamenti. Se così non avessi fatto, non avrei potuto scrivere cinquantacinque commedie. E perché allora questa sera sono venuto? Perché è la festa del Teatro e perché volevo trovarmi insieme a tutti i miei colleghi, giovani e

anziani. Qualcuno dice di me che sono un orso, che sono scostante. Ma soltanto questo carattere mi ha consentito di fare quello che ho fatto.”(Giammusso M, 2009, p. 467)

Così come è stato già notato, che grazie alle opere del drammaturgo partenopeo Eduardo De Filippo che trattano minuziosamente diversi eventi storici e sociali durante il periodo in cui ha vissuto, e grazie ai sacrifici che aveva fatto sui palcoscenici, dedicando tutta la sua vita presso i teatri italiani, che è stato considerato uno dei grandi rappresentanti del teatro italiano novecentesco, ottenendo numerosi riconoscimenti anche sul livello universale. Durante il XXX Convegno dell'Istituto del Dramma Italiano *Una vita per il teatro*, che aveva luogo il 16 settembre 1984 a Taormina, Eduardo ha parlato degli sforzi che ha compiuto durante tutto il suo percorso teatrale e che erano la ragione principale del suo successo.

CAPITOLO SECONDO

IL QUADRO STORICO DEL

NOVECENTO ITALIANO

CAPITOLO SECONDO: IL QUADRO STORICO DEL NOVECENTO ITALIANO

Premessa

Nel presente capitolo, mettiamo in evidenza la trasformazione della famiglia e della società italiana nel secondo dopoguerra, cercando di capire come il loro modo di vita può cambiare in pochi anni, conoscendo pure alcuni aspetti della vita familiare italiana nel dopoguerra, nella quale emergono i rapporti che erano complessi fra i suoi membri, sia tra marito-moglie che lo scontro tra padre-figlio che erano appartenenti a due mondi diversi, il che aveva provocato tra i quali un forte conflitto generazionale. Intanto, è molto importante tener presente i mutamenti dei modelli familiari del periodo e dare soprattutto una panoramica su alcuni eventi storici che erano esistenti nella storia del Novecento italiano, come la Prima Guerra Mondiale, l'avvento del fascismo seguito dal secondo conflitto mondiale, fino ad arrivare al Miracolo economico, il periodo della ricostruzione e della crescita economica, i cui, potremmo considerarli come delle cause principali nell'apparizione di questi complessi rapporti dentro la famiglia/società. In questa prospettiva, potremmo porci una domanda come tale:

-A che cosa serve la sofferenza causata da un periodo bellico, se non a portarci verso una sofferenza ancora più grave?

2.1. L'Italia nel primo Novecento (1900-1939)

“[...] Il XX secolo vedrà probabilmente la fine delle guerre. Tutte le razze barbare del mondo saranno civilizzate [...] È certamente motivo di soddisfazione l'aver vissuto i difficili anni che stanno per terminare, ma ce ne separeremo con gioia per accogliere l'età dell'oro che è alle porte.” (Detti T., e Gozzini G., 2017, p. 93)

Così, nel 31 dicembre 1899, William Hearst, un giornalista statunitense, salutava il ventesimo secolo. Questo secolo in Italia si è presentato come in tanti

altri paesi del mondo, i suoi primi anni sembravano una conferma dell'inizio di un'epoca dorata, in cui, spiccava una realtà sociale meglio organizzata e più consapevole che ben potrebbe esemplificarsi nello sviluppo industriale. Ciò si afferma con l'apparso del primo triangolo industriale italiano, tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo, formato da Torino, Milano e Genova, chiamato "To-Mi-Ge", nel momento in cui viene pure notata a Torino la fondazione dell'industria automobilistica della Fiat.

Nel 1900, dopo la morte di Umberto I, Vittorio Emanuele III (1900-1945) sale al trono, mentre la prima misura che aveva deciso di metterla in atto era quella di affidare l'incarico del governo a uomini consapevoli che il paese aveva bisogno nelle sue riforme. Come primo procedimento, il re ha affidato l'incarico di Presidente del Consiglio dei Ministri a Giovanni Giolitti che ricoprirà questo incarico dal 1903 al 1914, un decennio che verrà definito dagli storici Età giolittiana, in cui si sono realizzate delle riforme siano elettorali, come: il diritto al suffragio universale maschile (1912), cioè, dando il diritto di voto a tutti i maschi adulti di ogni ceto, che sociali come: la definizione di un orario massimo di lavoro giornaliero; 12 ore per le donne e 11 per gli adolescenti. Il limite d'età per chi lavora in miniera; 14 anni in su. Il congedo per gravidanza alle madri lavoratrici. E l'aumento dei sussidi per le persone invalide e malate. Insomma, tali procedure hanno dato al popolo italiano una speranza di creare una nuova nazione, dopo tanti eventi tragici che avevano attraversato soprattutto prima dell'unificazione. Al riguardo di questo punto, si mette in evidenza il parere del filosofo italiano Benedetto Croce, affermando nel suo libro *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, che ; "Durante l'età giolittiana, l'Italia passò un buon periodo, fu quella un'Italia felice." (Croce B, 1928, p.236)

Ma quel sogno di una nuova età naufraga presto e il nuovo secolo si trasforma da periodo favorevole a epoca di mutamenti storico-politici non sempre pacifici, strettamente legati ad importanti cambiamenti sociali. Questo periodo viene caratterizzato da parecchi eventi tragici, da due eventi bellici mondiali e

dall'avvento del fascismo, tutti aspetti che hanno contribuito a fare del Ventesimo secolo, il periodo più insanguinato della storia.

Il 28 giugno 1914, l'arciduca dell'Austria-Ungheria Francesco Ferdinando viene assassinato assieme alla moglie da uno studente serbo, a Sarajevo, la capitale della Bosnia ed Herzegovina. Quest'avvenimento è considerato la causa diretta dello scoppio della Prima Guerra Mondiale. Secondo gli storici, tuttavia era soltanto un pretesto per far esplodere un conflitto già presente in modo sotterraneo, come ha dichiarato il politico italiano Napoleone Colajanni, che nel 1917 in uno studio sulle responsabilità e le cause della guerra, ha evidenziato la situazione socio-politico-economica dell'Europa dei primi anni del Novecento, anni della costruzione e del consolidamento coloniale, dei contrasti tra le potenze europee alla ricerca di uno sbocco imperialistico. Quindi, la conquista dei mercati internazionali e per l'egemonia mondiale può essere considerata come la prima e fondamentale causa del conflitto, anche se ad essa si potrebbero aggiungere altre cause, come la crisi dei Balcani, il conflitto franco-tedesco e italo-austriaco per la questione dei confini. Dato che il mondo era già diviso in zone di influenza l'unico modo per procurarsi nuovi territori era una guerra.⁴

Questo conflitto aveva inizio con l'Impero austro-ungarico che ha dichiarato guerra alla Serbia, poi li hanno raggiunti altri paesi a fianco dell'uno o dell'altro avversario, formando due gruppi; gli alleati dell'intesa: la Russia, la Gran Bretagna e la Francia insieme alla Serbia, dall'altro lato, troviamo gli imperi centrali: la Germania, l'Austria-Ungheria poi l'Impero Ottomano. Dopo alcuni mesi, le alleanze si sono estese ulteriormente, i cui portavano all'espansione della guerra e con l'arrivo di molti altri paesi accanto ai due gruppi, come gli Stati Uniti, l'Italia, il Regno di Bulgaria ed altri paesi del mondo, la guerra si è trasformata da una guerra europea ad una guerra mondiale, e viene chiamata la Grande Guerra, per un periodo che durava quattro anni (1914-1918).

⁴COLAJANNI N, *Le responsabilità e le cause della guerra*, Roma-Napoli; Rivista Popolare, 1917.

L'Italia, all'inizio è rimasta fuori dal conflitto come un paese neutrale, ma nel 24 maggio 1915 ha deciso di entrare in guerra, dopo aver firmato il "Patto di Londra", che la metteva a partecipare al conflitto a fianco delle potenze dell'intesa: la Gran Bretagna, la Francia e la Russia. È molto importante notare che nella fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, l'Italia aveva formato con la Germania e l'Austria la "Triplice Alleanza". Però si è distaccata da quest'ultima, sia a causa dei contrasti con l'Austria, che del permesso franco-inglese alla sua conquista della Libia, perciò aveva scelto unirsi con la triplice dell'intesa. In base al Patto di Londra, in caso della vittoria, la Gran Bretagna e la Francia hanno promesso di spogliare l'Austria delle regioni del Trentino e il Friuli Venezia Giulia, nonché la penisola istriana, da concedere in seguito all'Italia. Le ambizioni degli italiani aumentavano sempre di più, dopo l'accordo della Triplice dell'intesa di concedere loro alcune parti della Dalmazia e un certo numero di ex colonie tedesche in Africa e in Asia.

Durante la Conferenza organizzata per la firma dei trattati di pace a Parigi nel 1919, che ha seguito la resa della Germania e la fine della Prima Guerra Mondiale nell'11 novembre 1918. L'Italia è rimasta delusa, malgrado che ha ottenuto la maggior parte delle disposizioni del Patto di Londra come il Trentino Alto Adige ed il Friuli Venezia Giulia, la Francia e la Gran Bretagna hanno rifiutato di consegnarle le parti della Dalmazia, più di questo l'Italia era completamente esclusa dalla condivisione delle ex colonie tedesche.

Così, sono stati firmati i termini dell'accordo di pace sotto la confusione degli italiani, che durante la guerra hanno perso più di mezzo milione di soldati, mentre il numero di feriti e di prigionieri dispersi ha superato un milione. Oltre alle perdite umane, negli anni successivi della guerra, l'Italia si è trovata in pessime condizioni economiche, politiche, sociali e morali, in cui, si è registrato un tasso molto alto d'inflazione che provoca una grave crisi finanziaria a causa degli alti costi della guerra, quest'ultima ha fatto nascere altre conseguenze come la povertà delle famiglie italiane, la disoccupazione, la crisi dell'agricoltura a

causa dell'abbandono dei campi durante il conflitto, c'erano pure le condizioni alimentari che hanno subito un certo peggioramento, con la nascita di diverse malattie come la tubercolosi e pure l'apparizione della grande pandemia nel 1918 "La Spagnola", i quali hanno colpito di più le fasce più deboli: vecchi, donne e bambini. Nel settore politico invece, c'era anche la divisione tra i partiti politici che lottavano l'uno contro l'altro per governare il paese. Si è notato anche l'aumento del debito dei paesi europei che hanno partecipato nella guerra e il loro dominio economico è diminuito, il che li ha portati verso una difficoltà nella riconciliazione tra le nazioni. (Sanguinetti O, 2018, p.35)

Ma quello che è ancora peggio, è che la fine della Grande Guerra ha lasciato gravissimi problemi irrisolti, che hanno portato il paese ad altre conseguenze politiche catastrofiche, come la nascita del fascismo, mentre quest'ultimo fenomeno viene considerato a sua volta come il motivo principale dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, lasciando dietro di essi tracce indelebili nella storia italiana e sempre esistenti nella memoria degli italiani. Questo punto lo confermava lo storico Lucio Fabi nel 23 maggio 2015 in un'intervista con il giornalista Andrea Bettini su Rainews.it, sottolineando: *"Certamente non produsse nulla di buono perché successivamente il paese entrò quasi subito nella catastrofica dittatura fascista. L'esperienza della trincea e della guerra fu dolorosissima e lo fu anche per chi rimase a casa: famiglie, vedove, orfani."*⁵

Le tensioni, le divisioni, l'incertezza e la povertà risultanti dalla prima guerra, hanno spinto il popolo italiano alla ricerca di un partito e di un uomo forte che sappia controllare la situazione e guidare il paese fuori dalla crisi. In una situazione precaria come tale, non c'era nessun partito abbastanza capace di governare. In tal caso, è apparsa la figura di Benito Mussolini, che ha iniziato a formare un partito politico, il Partito fascista nel 1919. I fascisti non erano molto

⁵LUCIO FABI in http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/24-maggio-1915-Italia-nella-Grande-Guerra-Un-conflitto-che-gran-parte-del-Paese-non-voleva-9683b172-d328-4d79-97c41961418fc4c4.html?refresh_ce consultato il 10/03/2020.

numerosi, ma in pochi anni hanno guadagnato molto consenso. Quindi, per mostrare il loro numero e la loro volontà di impadronirsi il potere in Italia, nel 1922 tutti i fascisti dell'Italia che sono chiamati “le Camicie nere” hanno partecipato in una Marcia su Roma. In seguito, il re Vittorio Emanuele III invece di impedire questa manifestazione, ha affidato a Mussolini l’incarico di guidare il governo sperando di portargli la pace. Nel 1924, lo stato italiano è diventato tra le mani del Duce Mussolini dopo aver vinto le elezioni, ma secondo il famosissimo discorso del deputato socialista Giacomo Matteotti presso la Camera dei deputati che aveva luogo il 30 maggio 1924, in cui, ha accusato i fascisti di aver imbrogliato e ottenuto voti con la violenza nella recente campagna elettorale, dichiarando:

“Contestiamo in questo luogo e in tronco la validità delle elezioni della maggioranza. [...] L’elezione secondo noi è essenzialmente non valida, e aggiungiamo che non è valida in tutte le circoscrizioni. [...] Per vostra stessa conferma dunque nessun elettore italiano si è trovato libero di decidere con la sua volontà... [...] Vi è una milizia armata, composta di cittadini di un solo Partito, la quale ha il compito dichiarato di sostenere un determinato Governo con la forza, anche se ad esso il consenso mancasse. [...] Noi difendiamo la libera sovranità del popolo italiano al quale mandiamo il più alto saluto e crediamo di rivendicarne la dignità, domandando il rinvio delle elezioni inficiate dalla violenza alla Giunta delle elezioni.” (Zerbini L., 2016, p. 281)

Qualche giorno dopo, nel 10 giugno del 1924, Matteotti viene sequestrato e ucciso da una squadra fascista. Così, era l’inizio della dittatura, che ha durato circa venti anni 1924-1943. (Sabbatucci G, 2012. p. 12)

In questo periodo, tutti gli italiani dovevano obbedire e seguire le idee di regime, che a loro volta, hanno abolito tutti i partiti politici tranne quello fascista, annullando anche il diritto di sciopero, la libertà sindacale e la libertà di opinione e di espressione, con la chiusura di tutti i giornali di opposizione, questi ultimi vengono messi sia in prigione che al confino o esiliati. Inoltre, tutti vengono costretti a inserirsi nelle organizzazioni fasciste, allo scopo di rendere presente

una sola voce, quella del regime fascista. Nel 1929, per rafforzare il prestigio del fascismo presso i cattolici, Mussolini firma un concordato con la Chiesa cattolica, i cosiddetti “Patti Lateranensi”⁶, una sorta di conciliazione col Vaticano, mostrandosi come difensore delle tradizioni religiose dello Stato. Questi accordi hanno garantito alla Chiesa un ruolo di particolare privilegio in diversi campi come quello della famiglia e dell’educazione religiosa.

La maggior parte degli italiani era favorevole a Mussolini, con il miraggio che l’Italia possa diventare un paese ricco e potente, soprattutto nel 1936, quando le truppe italiane hanno conquistato l’Etiopia senza preoccuparsi dell’ostilità della Francia e dell’Inghilterra. Nello stesso anno, Mussolini stringeva un’alleanza chiamata Asse Roma-Berlino, con la Germania nazista guidata da Adolf Hitler, che Mussolini vedeva come un attivo e naturale alleato. L’alleanza era alla base di diversi atti di violenza con gravi ripercussioni internazionali, esempio emblematico è rappresentato dalla Guerra di Spagna. Tra il 1936 e 1939 il governo di Sinistra e l’esercito guidato dal generale Francisco Franco, quest’ultimo sostenuto dai due Alleati Hitler e Mussolini, entrano in conflitto, sempre nel 1939 la Germania si annette l’ Austria e in seguito un poderoso esercito tedesco aggredisce in Polonia la città libera di Danzica genera un crisi che conduce l’Europa e tutto il mondo verso una nuova guerra. (Babou V, 1954, pp. 270-271)

2.1.1. La famiglia italiana prima la Seconda Guerra Mondiale

Prima di affrontare il centrale di questo sottocapitolo, è molto necessario definire brevemente cosa è la famiglia e quali sono i suoi tipi più comuni. Insomma, la famiglia è una istituzione fondamentale della società, ogni volta che una si sviluppa l’altra immancabilmente si trasforma. Essa da sempre incontra

⁶Per i **Patti lateranensi** si intendono gli accordi stipulati il giorno 11 febbraio 1929 tra lo Stato italiano e la Chiesa cattolica, è un trattato che regola i rapporti tra le due istituzioni. <http://www.treccani.it/enciclopedia/patti-lateranensi/> Consulato il 16/03/2020

eventi imprevedibili che minacciano la sua stabilità, questi eventi sono legati sia alle guerre che alle carestie o alle epidemie, dalle quali sorgono delle difficoltà che ogni famiglia potrebbe incontrare, come la miseria, la povertà, l'instabilità del mercato e la precarietà del lavoro. Secondo gli studiosi, esistono cinque diversi tipi della famiglia; c'è quello nucleare che è composto da marito, moglie e figli, il cui era il tipo più dominante nel Ventesimo secolo. C'è quello esteso, che potrebbe contenere oltre alla famiglia nucleare, i parenti ed i discendenti. La famiglia multipla, composta da più fratelli ed ognuno con la sua famiglia. Il quarto riguarda il tipo familiare senza struttura coniugale, cioè; coppie non sposate o conviventi. L'ultimo, solitario ossia il vivere da solo.

In altre parole, possiamo dire che la famiglia rappresenta un elemento storico e sociale, perché è un frutto delle trasformazioni dell'economia, della società, del pensiero di Stato e della cultura dominante in un'area geografica e in un determinato periodo storico. Quindi, la famiglia è uno dei principali fattori di cambiamento della società. Osserva Laura Fuggeri:

“Il come le persone «fanno famiglia», sviluppano legami, affrontano compiti e problemi, si rapportano con l'ambiente circostante è cioè la risultante di processi di costruzione della realtà e di azioni congiunte, guidati anche da sistemi di premesse che i membri della famiglia condividono in quanto appartenenti ad una più vasta comunità socio-culturale.” (Fuggeri L, 2005, p. 61)

L'istituzione familiare non è mai stata uguale a se stessa. In un interessante libro panoramico sulla storia della famiglia italiana, al quale farò spesso riferimento in questo capitolo, la storica Daniela Calanca parla della variazione, mettendo in evidenza tre concetti di base: la storia ci insegna che non è mai esistito un solo modello di famiglia, ma un amplissima gamma di modelli; le situazioni familiari sono tra loro diversissime, dipendentemente dalle epoche, aree geografiche, dai ceti sociali, dalle fedi religiose e dai livelli culturali. Nell'ultimo concetto, essa affermava che all'interno di tutte le famiglie nessuno possiede un ruolo definito per sempre, ma che con il trascorrere degli anni si determina un continuo

avvicendamento dei ruoli. Quindi, si può capire che le trasformazioni della famiglia sono state sempre legate a fattori storici e sociali. La studiosa aggiunge che nel corso del Ventesimo secolo la famiglia italiana ha attraversato tre fasi emblematiche:

“Il primo è avvenuto nella fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, il secondo è costituito nel ventennio fascista e il terzo negli anni del secondo dopoguerra e gli anni del Miracolo economico. In questi tre periodi, la famiglia ha subito una serie di trasformazioni, che hanno profondamente modificato le strutture, le funzioni, i rapporti ed i ruoli dei suoi componenti.” (Sorcinelli P, 2004, pp. 97-98)

La famiglia ha assunto svariati modelli nel corso dei secoli. Prima di parlare del modello familiare dominante nella seconda metà del Novecento, dobbiamo dare una breve panoramica storica su quelli che esistevano prima. Storicamente, si sono marcati tre momenti emblematici che hanno caratterizzato il mutamento familiare nei due secoli precedenti; dall’Ottocento fino alla Prima Guerra Mondiale, nel corso del ventennio fascista, poi, dal periodo del secondo dopoguerra fino agli ultimi anni Sessanta.

Nel Diciannovesimo secolo, c’erano due grandi categorie degli stili relazionali interni alle famiglie: la famiglia patriarcale e la famiglia coniugale intima. Il primo modello, la famiglia patriarcale, che viene considerato come un vecchio modello culturale, era diffuso soprattutto dall’inizio dell’Ottocento fino al secondo dopoguerra dove comincia a disgregarsi, in questo modello, esisteva una separazione dei ruoli fra i membri di famiglia a seconda del genere e del sesso, ed è stato basato sull’autorità assoluta del pater familias. Cioè; il potere decisionale era nelle sue mani, formando i figli con l’autorità e la ragione. Da queste forme, si potrebbe individuare le caratteristiche delle relazioni fra i membri di famiglia. Si è notato che nel rapporto fra marito-moglie, si sente che il potere era sempre a favore del marito. Pure nel rapporto padre-figlio, in cui l’educazione si concentrava sulla sottomissione ed il rispetto. Dunque, possiamo

dire che tale modello familiare era caratterizzato da una solida struttura gerarchica, al suo vertice troviamo il capofamiglia ossia il padre, mentre il ruolo della donna si limita soltanto nell'obbedienza del marito, nella cura della casa e nell'educazione dei figli. Questi ultimi invece, sono soggetti all'autorità paterna, ma in caso della sua assenza, diventano subordinati a quella materna.

Nel corso della seconda metà dell'Ottocento, è apparso un altro nuovo modello familiare, vale a dire; la famiglia coniugale intima, nel quale, spiccavano delle relazioni flessibili fra i membri di famiglia, basate sull'affettività e l'intimità tra di loro. E vengono eliminate le barriere che c'erano prima tra marito-moglie, ossia, il marito passava più tempo con la moglie, anche il matrimonio in quel periodo era considerato come un'unione d'amore e un'accordo dei pensieri fra i coniugi e non come un obbligo. C'è stato anche un cambiamento nel modo in cui i figli sono stati educati, poiché c'era un certo interesse e una certa attenzione per loro. Questo tipo si è esteso fino all'età giolittiana del primo Novecento, e con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, si è osservato la presenza delle donne che hanno sostituito gli uomini inviati al fronte, in diversi campi di lavoro mai esercitati prima, e che erano riservati prima soltanto agli uomini, come il lavoro in fabbrica, guidavano il tram e soprattutto come impiegate nei settori industriali, in cui la manodopera femminile passava da 23.000 a 200 mila operaie. In primo luogo perché solo dalla fine dell'Ottocento le donne arrivavano all'università e in secondo luogo per la resistenza opposta dagli ordini professionali. Da allora in poi, questa presenza femminile nel mondo del lavoro extradomestico è cominciata a diminuire soprattutto con l'arrivo del periodo fascista. (Calanca D, 2004, pp. 15-54-113)

Questi rapporti intimi che legavano i membri familiari in quel periodo, vengono affermati nel ricordo di Angelo Paoli, quando metteva in evidenza le emozioni e l'affetto dimostrato dai suoi genitori prima della sua partenza a partecipare nella guerra. Dicendo:

“prima della partenza mia mamma continuava a piangere ma il più che mi spezzò il cuore e mi fece direttamente piangere fu il vedere piangere il mio papà che non è così facile vedere piangere un uomo e piangendo e singhiozzando li abbraccia e li bacia, pensi ognuno il grande dolore per un papà e per una mamma il dover salutare un figlio che deve partire e andare in guerra per forse più non rivederlo [...] per me fu uno strazio un dolore il dovere lasciare i miei cari in quel modo.” (Paoli A, 2001, pp. 29-30)

Durante il periodo fascista, la famiglia italiana che era sotto il dominio politico e religioso, ha conosciuto diversi cambiamenti. Il modello della vita familiare dominante in Italia era quello cattolico che attraverso la sua struttura appariva molto simile a quello patriarcale, dato che si potrebbe identificare molti punti che sono in comune tra di loro. Insomma, per comprendere le idee ecclesiastiche contemporanee sul genere e in particolare sulla mascolinità, dobbiamo risalire ai valori che hanno plasmato le origini cristiane nel primo secolo. Sin da quel momento, si nota che la religione ha una grande influenza sulla società, e gli uomini erano i capifamiglia che gestivano gli affari esterni, mentre le donne gestivano quelli interni. Le femmine erano maschi falliti, sosteneva Platone, e secondo la Genesi nella Bibbia che considerava che l'uomo è stato creato a immagine di Dio, mentre la donna è stata creata a immagine dell'uomo. Quindi, da queste idee, che il concetto cattolico di allora ha modellato la famiglia italiana, portando questa santa immagine di Dio come uomo nel subconscio della società dove gli uomini sono stati considerati superiori perché Dio è un uomo. Pertanto, la virilità di Dio ha dato agli uomini la legittimità assoluta di dominare e perfino di essere autoritari.

Sempre in questo modello, lo Stato e la Chiesa mettevano il matrimonio come un punto fondamentale per formare una famiglia, si opponevano fermamente al femminismo, all'omosessualità ed altri fenomeni del genere. Della categoria appartenente all'omosessualità che erano presenti negli anni del regime totalitario, ha parlato lo storico romano Benadusi Lorenzo nella premessa del suo libro, *Il nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario*

fascista 2005, affermando che l'omosessuale di allora rappresenta il negativo del modello fascista di virilità, mentre, si è osservata una forte repressione organizzata dall'intervento della polizia contro gli omosessuali che venivano perseguitati e confinati in diverse isole del Mediterraneo, come nelle Tremiti. Oltre questo, i fascisti si opponevano pure all'aborto che viene considerato in quel momento come un reato contro la sanità, anche il divorzio come effetto immediato dei Patti Lateranensi era messo al bando. Nello stesso tempo ogni pretesa d'emancipazione delle donne ed ogni loro aspirazione al lavoro extradomestico venivano considerate non conformi all'etica, dato che in quel periodo, lavorare significava rinunciare alla creazione di una famiglia. Mentre quelle chi lavoravano dapprima, dopo il loro matrimonio si ritroveranno licenziate dalle loro funzioni, poiché il loro dovere primario era la cura a tempo pieno della famiglia.

Al contrario, venivano favorite le famiglie numerose, incoraggiando anche la fecondità con premi e permettendo alle coppie che si sposavano prima dei 26 anni di usufruire di prestiti a tassi molto bassi, al contrario di quelli che avevano la stessa età, ma ancora celibi, dovevano pagare una tassa. Anzi, essere sposato era un requisito essenziale per poter ottenere un posto di lavoro, ad esempio; un professore universitario, preside di scuola... (Livi Bacci M, 1980, pp. 340-341). Per quanto riguarda l'importanza del matrimonio in quel periodo, diceva Paul Ginsborg: *“Il matrimonio cattolico non è un semplice accordo tra due individui di sesso diverso, bensì un sacramento, un sacro vincolo stretto fra i due promessi e Dio, come tale è indissolubile.”* (Ginsborg P, 2013, p.251)

Insomma, l'obiettivo del regime era la crescita demografica che viene considerata come un mezzo indispensabile per rafforzare lo Stato, spingendo da un canto gli uomini a ingravidare le loro donne ripetutamente per aumentare il tasso di natalità, mentre si legge che in quel periodo fino ai momenti di guerra, secondo Anna Bravo e Anna Maria Bruzzone, le autrici del libro *In guerra senz'armi. Storie di donne 1940-1945* (1995), l'atto di rifiutare fare figli era

uguale al rifiuto di lavorare per l'esercito (Bravo A., Bruzzone A M, 1995, p.90). Da un altro canto invece, spingevano gli individui, bambini e adulti, a uscire dalla vita familiare per entrare nelle attività organizzate dal regime, inculcando in loro dei valori nazionalistici e militaristi. Lo confermava Ginsborg, menzionando che il principale compito dell'uomo in tale epoca era quello di: *“ingravidare la donna più frequentemente possibile, così che gli eserciti della nazione, ripopolati dai figli maschi fascisti, potessero reggere il confronto su scala mondiale.”* (Ginsborg P, 2013, p.258).

Si nota un altro tipo di uomo, né padre, né marito, ma soldato avventuriero e predone sessuale, portati all'adulterio che facevano di tutto per possedere e conquistare le donne, per ottenere tanti figli. In poche parole, possiamo dire che il compito affidato alle donne di allora non era servire soltanto i mariti, ma anche la nazione, restando a casa, dando alla luce il maggior numero possibile dei figli. A tal riguardo, si può delineare una certa confusione tra la figura della donna con quella della madre, poiché era incentrata soltanto sulla maternità ed esclusa da qualsiasi funzione sociale.

Come osserva Daniela Calanca, che secondo i cattolici del periodo fascista, l'attenzione dello Stato (educatori, mamme, sacerdoti, insegnanti) dovrebbe essere indirizzata di più verso le femmine più giovani, insegnandole come devono essere i comportamenti di una buona moglie cristiana, la cui dovrebbe essere religiosa, obbediente, sottomessa al capofamiglia o al marito, per conservare l'unità della famiglia. Quindi, resta inteso che la storia della famiglia italiana di quel tempo, ha conosciuto parecchi principi applicati in essa, ed oltre a quelli derivati dalla sociologia, ce ne sono anche altri derivati dal diritto, così come dimostrano alcune delle formule del codice civile che venivano apostrofate nei matrimoni di allora. Tra cui c'era l'articolo 144, *l'Atto fondativo della famiglia*, che riguarda il rapporto tra gli sposi, in cui si dichiarava che: *“Il marito è capo della famiglia, la moglie segue la condizione civile di lui, ed è obbligata ad accompagnarlo ovunque egli crede opportuno di fissare la sua*

residenza.”(Rodotà S, 2015, p.69). Infatti, tale attenzione si è rivolta pure ai maschi, ai quali venivano offerte delle guide per orientarli a svolgere nel futuro il ruolo del pater familias, e parallelamente dovevano essere educati all’insegna del dovere e del rispetto per la patria. (Sorcinelli P, 2005, pp. 25-26).

Intanto, le famiglie più colpite dagli atteggiamenti del governo fascista erano quelle degli ebrei, nel momento in cui le leggi razziali attuate dai fascisti sin dal 1938 gli imponevano di allontanarsi dall’Italia il più rapidamente possibile, poiché erano considerati estranei al popolo italiano ed accusati di spionaggio. Se invece vengono trovati ancora nel territorio italiano, li arrestano e li avviano direttamente all’internamento in campi provinciali e nel contempo vengono sottratti da tutti i loro patrimoni; case, industrie e terreni. Oltre ciò, si osserva da un lato l’espulsione degli studenti e degli insegnanti ebrei dalle scuole, accademie e dagli istituti italiani. Dall’altro invece, coloro che erano di età compresa tra 18-55 anni, sono stati usati nei diversi lavori manuali; come lavori agricoli ed edili, riparazione di argini e scarico di merci. Anzi, il peggio arriva fino all’assassinio di alcuni degli internati dentro camere a gas soprattutto nel momento di guerra. (Tosatti G, 2010, pp.54-56) Ma tuttavia, questi fatti tragici sono stati giustificati da Benito Mussolini come un gesto per purificare la razza degli italiani, e dichiarava: *"Io voglio far sapere che per il fascismo la questione razziale ha una grande importanza. I fascisti devono fare tutti gli sforzi possibili per mantenere intatta la purezza della razza, perché è la razza che fa la storia."* (Jona S, 1962, p.10). In effetti, poiché tale accaduto è stato ritenuto come uno dei capitoli più drammatici nella storia italiana del primo Novecento, è per questo che ha potuto suscitare l’interesse della maggioranza degli autori del tempo. Come nel caso di Eduardo De Filippo che attraverso una scena di una delle sue commedie più importanti, *Napoli milionaria!* (1945), dimostra di essere in grado di fornire un’immagine sulla realtà amara della famiglia ebraica durante la Seconda Guerra Mondiale:

“GENNARO: [...] Cunuscette a uno... Sentite... E nzieme cu’ chiesto durmévemo dint’ a na stalla abbandonata... Io ‘a matina ievo a fatica come potevo e dove potevo e ‘a sera me ritiravo int’ a sta stalla... Io vedevo ca chisto nun asceva maie... Se facette na tana mmiez’ a ciertu lignammo vecchjo... ‘A notte parlava int’o ‘o suonno... (*Imitando la voce roca e terrorizzata del compagno*) «Eccoli! Aiuto! Lasciatemi!» Me faceva fa’ cierti zumpe... Ama’, chill’era ebbreo.” (De Filippo E, 1956, p.61)

Su quest’ultimo punto, possiamo mettere in evidenza che, sebbene il sistema autoritario a quel tempo censurasse documenti di ogni genere, siano storici che letterari, particolarmente quelli che apparivano contro le loro idee, e questo si è esteso fino all’immediato dopoguerra. Ma Eduardo De Filippo attraverso i suoi scritti, realizzati sin dalla caduta del regime in su, è stato considerato una delle fonti più importanti su cui si basava per identificare la realtà storico-sociale dell’epoca ed i suoi mutamenti. Parlava il giornalista italiano Enzo Golino in *Napoli dopo un secolo* (1961), apostrofando:

“Proprio in quel momento non c’era niente che potesse documentare la svolta [...] Così che dopo la caduta del regime è il teatro di Raffaele Viviani e di Eduardo De Filippo a riassumere, con peso diverso, nel magistero della personalità autore-attore, l’erosione della maschera di una realtà che si volle insincera.” (Golino E, 1961, p.401)

Alla fine, parlando della vita familiare del primo dopoguerra sembra necessario menzionare il libro di Paul Ginsbrog; *Famiglia Novecento, Vita familiare, rivoluzione e dittature 1900-1950*, in cui, l’autore ha delineato che Negli anni trenta del Ventesimo secolo e prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale, la cultura di massa si è sviluppata pian piano in molte nuove forme, in particolare quelle che sono legate alle attività ricreative come sport, cinema e musica, da cui emergono una serie di notevoli tensioni tra modernità e tradizione considerata come una causa principale del conflitto fra generazioni, soprattutto nel mondo urbano dove c’era una rapida diffusione della modernizzazione. Questo conflitto nato all’interno delle famiglie, spesso si è sviluppato attorno alle imposizioni dei limiti e delle barriere di cui le figlie erano

il principale oggetto. Tra i punti fondamentali del disaccordo potremmo identificare: la moda che stava appena iniziando ad apparire a poco a poco, ad esempio nella lunghezza delle gonne, la scelta dei pantaloncini per gli allenamenti nello sport, e pure l'orario di rientro a casa, soprattutto gli argomenti dell'amore e di sentimenti che sono stati proposti dal cinema e dal teatro come dei temi da trattare, ma, vengono sempre opposti dai cattolici, che a loro volta, hanno considerato questi fatti illeciti e contro la loro morale. Quindi, si potrebbe dedurre che i genitori tradizionalisti che rifiutavano il desiderio dei loro figli, erano i migliori alleati dello Stato del periodo, sostenendo i loro principi in termini di controllo e disciplina, e questo genere di conflitto è ciò che potremmo vedere di nuovo in diversi modi nel secondo dopoguerra.

2.2. L'Italia nella Seconda Guerra Mondiale (1939-1945)

Allo scoppio del secondo conflitto mondiale nel 1939, l'Italia è rimasta neutrale, dato che non era pronta per affrontare un'altra guerra, ma i rapidi successi tedeschi, facevano immaginare una vittoria rapida e semplice, così Benito Mussolini nel 1940 ha deciso di entrare in guerra insieme alla Germania e il Giappone formando l'Asse Ro.Ber.To: Roma-Berlino-Tokyo contro gli alleati: Francia, Inghilterra e Stati Uniti. Questi ultimi cercavano di indebolire l'Italia dapprima, vista la sua incapacità di fare guerra. Ciò, è stato confermato dal politico britannico Anthony Eden che era il segretario dello stato per la guerra, in una lettera scritta a Winston Churchill, dicendo: *“È mia convinzione che sia di importanza primaria sviluppare la nostra offensiva contro gli italiani nel Mediterraneo via terra, mare e aria. L'Italia è il partner debole [dell'Asse], e abbiamo più possibilità di buttarla fuori dalla guerra bombardandola rispetto a quante ne abbiamo con la Germania.”* (Baldoli C, 2010, p.39)

Per l'Italia lo sforzo bellico era difficoltoso e infruttuoso e già qualche anno dopo, gli Alleati sono sbarcati in Sicilia il 10 luglio 1943 cominciando a risalire rapidamente la penisola, il re Vittorio Emanuele III per paura di una sconfitta

atroce e per salvare la monarchia, ha deciso di far arrestare Mussolini, affidando il governo al capo dell'esercito Pietro Badoglio, che a sua volta, l'8 settembre 1943 ha firmato l'armistizio con gli Alleati, che in alcune città venivano accolti dalla popolazione come portatori di pace. Su cui aveva commentato il giornalista Tomaso Smith in *«Il Messaggero»*, il 6 giugno 1944, dicendo: *“Ieri sera Roma, quasi incredula, ancora sbalordita dalla gioia ha visto entrare dalle sue vetuste porte le armate angloamericane [...] sotto la luce diffusa della luna”*⁷. In definitiva, questo fatto ha dato agli italiani l'illusione che la caduta del fascismo portasse alla fine della guerra, ma in realtà il peggio doveva ancora arrivare.

Nel frattempo, i tedeschi hanno rafforzato la loro presenza nella penisola italiana, occupando il centro e Nord e cominciavano ad espandersi lentamente, liberando Mussolini che ha fondato la Repubblica Sociale Italiana⁸. Così l'Italia si è trovata lacerata fra due conflitti; da un lato, nel sud, troviamo l'esercito italiano che è fuggito a Brindisi, la capitale del regno meridionale, combattendo insieme agli alleati contro i nazisti e nello stesso tempo subivano dei comportamenti brutali dagli alleati stessi, lo confermava uno scrittore britannico, che era anche uno degli ufficiali del British army durante la Seconda Guerra Mondiale nell'Italia meridionale, Norman Lewis nel suo libro *Napoli '44*, nel quale raccontava un episodio considerato come il più orrendo che aveva assistito da quando era sotto le armi:

“Un ufficiale inglese stava interrogando un civile italiano, e lo colpiva ripetutamente alla testa con una sedia, trattamento che l'italiano, il volto ridotto a una maschera di sangue, sopportava stoicamente. Alla fine dell'interrogatorio, giudicato insoddisfacente, l'ufficiale ha chiamato un soldato degli Hampshires, e in tono affabile, informale gli ha chiesto: «Le piacerebbe portar via quest'uomo e farlo fuori?». Per tutta risposta il soldato si è sputato sulle mani, e ha detto: «Niente affatto, signore».” (Lewis N, 1993, p. 26)

⁷ SMITH T, *Sfilano le colonne degli alleati*, *«Il Messaggero»*, 6 giugno 1944.

⁸**La Repubblica sociale italiana (RSI)**: conosciuto anche con la Repubblica di Salò, viene fondata da B.Mussolini il 23 settembre 1943 dopo l'armistizio, al fine di governare parte dei territori italiani controllati militarmente dai tedeschi.

Aggiungeva lo stesso scrittore Lewis, che oltre alla triste vicenda del cittadino italiano con l'ufficiale inglese, c'erano anche le truppe coloniali francesi che ogni volta che occupavano una città o un comune, provocavano vari atti di violenza e di stupro indiscriminato su tutti i generi, soprattutto sulle donne, di diverse età, così come era palesato in diversi comuni del Lazio, come Patrica, Pofi, Supino e Ciociaria, dove si è risultato un numero molto alto di donne violentate (Ivi, p.171). Dall'altro lato invece, nel nord, all'interno della Repubblica di Salò, c'era una lotta feroce fra i nazisti tedeschi insieme ai fascisti, contro i gruppi partigiani. Infatti, questi due conflitti hanno provocato un numero spaventoso di vittime anche fra i civili inerti. Finalmente, con il crollo dell'esercito tedesco, l'Italia è stata ufficialmente liberata dall'occupazione nazista il 25 aprile 1945 e Mussolini è stato fermato e fucilato tre giorni dopo, proprio dai partigiani mentre tentava di fuggire all'estero travestito da soldato tedesco. (Scopece S., Varriale R, 2011, pp.75-77)

Alla fine, si può dire, che tutta l'Italia è stata devastata dagli orrori dell'occupazione e della guerra. le condizioni di vita di tutte le famiglie e delle città italiane erano peggiorate drammaticamente, a causa dei massacri, della carestia e soprattutto dell'onnipresenza del mercato nero che faceva sparire tutto nel periodo della guerra. Uno dei risultati evidenti era la diffusione della tubercolosi, un chiaro indicatore di malnutrizione.

2.2.1. Napoli nel corso del conflitto

Napoli, è risultata essere come la città italiana più colpita dagli attacchi degli Alleati durante la Seconda Guerra Mondiale, dato che era considerata un obiettivo strategico importantissimo, per il suo porto che era un capolinea delle rotte marittime verso la Libia, anzi, dal quale partivano le navi verso tutta l'Africa. In questo porto c'era la presenza della flotta militare favorita dalla vastità del golfo rispetto agli altri porti come quello di Taranto e la Spezia.

Napoli, inoltre, era il principale centro industriale e nodo di comunicazioni nel sud.

Ma in quel periodo, tanto quanto era il paese intero, pure la città partenopea era del tutto impreparata ad ogni evento bellico. Non era assolutamente attrezzata per resistere a qualsiasi scontro, mancavano i rifugi, i ricoveri pubblici efficienti, molti di essi in realtà sono state delle cantine trasformate e maltenute, protette dai muri scheggiati ed erano sempre affollate e soprattutto erano private dall'aria e luce, dalla pulizia, dalla vigilanza e da qualsiasi forma di igiene, il cui ha provocato tante malattie endemiche, mentre si sono verificati alcuni casi di tifo endemico, di scarlattina e di difterite. Inoltre, visto la sua importante posizione strategica che è stata sfruttata dai tedeschi, la città partenopea ha subito una lunga serie di rovinosi attacchi dagli alleati, con gravi danni alle aree urbane, mentre diversi palazzi, chiese, uffici e case, ferrovie, il porto e diverse fabbriche molto importanti venivano colpiti sin dal primo anno di guerra. Così come viene palesato dall'autrice napoletana Gabriella Gribaudo nel suo libro *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-1944*, in cui, aveva menzionato uno dei messaggi degli alleati per il popolo napoletano prima del loro attacco: *“Napoletani! Noi inglesi, che mai fummo in guerra con voi, vi mandiamo questo messaggio [...] Noi vogliamo solo la pace con voi. Ma siamo costretti a bombardare la vostra città perché voi permettete ai tedeschi di servirsi del vostro porto.”* (Gribaudo G, 2005, pp.53-54). Intanto, malgrado Napoli è stata la più grande e attiva città del Meridione, ma conteneva una larga classe di famiglie immiserite, avendo perso i loro averi a causa degli attacchi, c'era anche un'enorme massa di disoccupati che non possedevano nemmeno un domicilio in cui si potrebbe vivere in modo favorevole, e per via dei bombardamenti che viene intensificato in particolar modo il problema abitativo. Lo confermava Paul Ginsborg, il noto studioso contemporaneo della storia italiana, mentre dichiarava:

“Le famiglie erano più numerose che nel Meridione rurale. Nel ventre della città, come lo chiamò la Serao, quasi 250 mila persone vivevano in 50 mila bassi, abitazioni situate al pianoterreno o nei seminterrati, senza finestre e con porte che davano direttamente sulla strada.”
(Ginsborg P, 2006, pp.43-44)

Nel settembre 1943, dopo l’armistizio, la città partenopea ha subito l’occupazione degli ex alleati tedeschi che cercavano in ogni modo di vendicarsi per il cosiddetto tradimento italiano, occupavano la città dichiarando lo stato d’assedio, in cui davano ordini e obbligavano gli uomini di età compresa fra i 19-33 anni di presentarsi per svolgere di volta in volta varie mansioni, non pochi venivano deportati in Germania. Nello stesso anno in cui la situazione tendeva a peggiorare drasticamente, a Napoli c’erano; le ferrovie, le raffinerie petrolifere e il centro della città tutti colpiti. Insomma, si è notato che anche il cibo viene distribuito dai nazisti e fascisti con criteri di favoritismo o in cambio di qualche umile lavoretto; Nel senso che le persone che seguivano ancora il regime totalitario erano privilegiate nell’ottenere i viveri di ogni tipo. Così è stato testimoniato nell’articolo *Napoli nella seconda guerra mondiale* di Gloria Chianese, affermando: “*Ricordo un particolare molto importante: tutte quelle famiglie che avevano aderenze, amicizie presso il fascio e cioè i famosi gerarchi dell’epoca, avevano il privilegio di ricevere quasi sempre viveri, in genere scatolami, legumi, pasta, riso, ecc.*” (Chianese G, 1994, p.361). Più di questo, la città ha perso circa 6.100 abitanti, tenendo nel terrore la popolazione sottoponendo la città a pesanti bombardamenti che spingeva il popolo napoletano allo stremo che si ribellava all’occupazione e cacciava le truppe tedesche in quello che cominciava a definirsi “Le Quattro Giornate” dal 27 fino al 30 settembre, in cui tutta Napoli e tutti i suoi ceti sociali di ogni età hanno collaborato alla cacciata dei tedeschi; uomini, donne e pure ragazzi di strada “scugnizzi”, tutti i napoletani sono scesi a combattere. Grazie a questa ribellione il Colonnello Schöll era costretto ad ordinare l’abbandono della città. Era la prima volta in Europa che i tedeschi venivano sconfitti e costretti a trattare la

resa, e Napoli era la prima città europea a ribellarsi contro i nazisti. Dice lo scrittore Aldo De Jaco su questo fatto della rivolta napoletana nell'introduzione del suo libro *Le Quattro Giornate di Napoli, la città insorge*:

“[...] Il frutto di una ribellione istintiva, ma sono in pari tempo l'espressione della consapevolezza popolare che per salvare le proprie vite, le famiglie, la città, non esisteva altra via che quella di rispondere colpo su colpo, di accettare la guerra e di farla. [...] l'esempio di Napoli disse che l'insurrezione popolare era possibile, che altre città avrebbero potuto liberarsi con le proprie forze”. (De Jaco A, 2016. Introduzione)

Dopo il ritiro dell'occupazione tedesca, che aveva lasciato dietro di sé una scia di distruzione e terrore, sono arrivati gli alleati, ma questa volta come liberatori, anche se la città partenopea si era già liberata dai nazisti. Ma pure in quel periodo Napoli viveva non poche sofferenze e l'arrivo degli alleati non sembrava garantire la fine dei pericoli della guerra per il popolo sia italiano che napoletano, e questo viene affermato da un processo svolto nel tribunale di Porta Capuana a Napoli, tra un giudice americano ed un vecchio cittadino italiano, arrestato con l'accusa di aver rubato un cavo telefonico, mentre quest'ultimo voltava il suo discorso verso la situazione napoletana, rivelando che durante o dopo il ritiro dell'occupazione nazista non è cambiato nulla, anzi, con l'arrivo degli alleati certe cose sono addirittura peggiorate: *“Quando c'erano i tedeschi mangiavamo una volta al giorno. Adesso che sono venuti gli americani mangiamo una volta alla settimana.”* (Lewis N, 1993, p.100). Insomma, Napoli di allora era privata di tutte quelle cose che possono giustificare l'esistenza di una città, nel momento in cui gli alleati cercavano di occupare tutti i luoghi che gli si addicevano, pur garantendo la comodità ai loro militari, con la requisizione dei siti di grande interesse storico-artistico, come; il teatro San Carlo, il museo nazionale di San Martino e la biblioteca nazionale... Basando per lo più sui posti di residenza situati nei quartieri più in vista della città; case, ville, caserme. Come ricordava l'ufficiale inglese Norman Lewis del bel edificio che è stato assegnato alla Field Security Police subito dopo il loro arrivo a Napoli: *“Appena arrivato*

ho scoperto che ci hanno installato nel Palazzo dei principi di Satriano in Piazza Vittoria, alla fine della Riviera di Chiaia, lo straordinario lungomare di Napoli. Il palazzo, a quattro piani, è una versione napoletana del barocco spagnolo. Noi ne occupiamo il piano nobile". (Ivi, p.33)

Oltre questo, c'era lo sconvolgimento totale dei valori morali, la povertà della popolazione, la degradazione e il diffuso malessere, uniti agli stupri e alle violenze a cui si aggiungeva la fioritura della prostituzione che ha toccato un punto mai registrato nella storia della città partenopea, provocando la diffusione delle malattie veneree. Intanto, questa fioritura risale all'impossibilità di trovare un modo da poter sopravvivere, sia dopo la morte dei loro uomini, che dopo la loro scomparsa in battaglia o nei campi di prigionia e soprattutto nel periodo in cui l'intera popolazione era disoccupata. In tal caso, sembra opportuno accennare che nell'ultimo anno di guerra, il bollettino del *Bureau of Psychological warfare* ha evidenziato che a Napoli il numero delle donne che si rivolgevano a questo mestiere, in modo occasionale o regolarmente è di circa quarantaduemila (Ivi, pp.136-137). Per di più, notiamo anche l'espansione del mercato nero che ha reso a sua volta la vita cittadina precaria e pericolosa. Nel momento in cui i prodotti agricoli sono stati nascosti dagli agricoltori ed attraverso i corrotti intermediari, raggiungevano il mercato nero, dove i prezzi erano tre volte superiori a quelli ufficiali. (Ginsborg P, 2006, pp. 44-45). A Tal proposito, possiamo dedurre che tutto questo potrebbe essere il retroscena in cui viene a delinarsi la commedia eduardiana, *Napoli milionaria!*.

Infine, della situazione napoletana durante la fine della Seconda Guerra Mondiale, ne ha parlato pure lo scrittore partenopeo Raffaele La Capria nel suo libro *L'occhio di Napoli*, affermando che oltre i bombardamenti ed i danni che la città aveva subito e che hanno provocato a loro volta, secondo una corrispondenza fatta da Gennaro Fermariello il sindaco di Napoli del momento alla prefettura, circa duecento mila persone senza tetto, mentre si sono ritrovate ricoverate presso le stazioni della metropolitana e della funicolare o negli alloggi

di fortuna. Si è letto che anche la morale degli individui si era notevolmente deteriorata sotto tutti gli aspetti, con un flagrante mutamento nei loro comportamenti sia nei confronti degli altri che della società. Diceva La Capria:

“Anch’io nel lontano 1944 mi aggiravo per le strade affollate di quella Napoli. È un anno che è impossibile dimenticare, non solo a causa dei bombardamenti, della guerra, del mercato nero e di tutte le altre calamità, ma perché in quell’anno fatale accadde a Napoli qualcosa che raramente accade nella storia di una città. Accadde che di colpo saltarono completamente tutte le barriere morali e tutti i codici di comportamento senza più alcun freno inibitorio, e in una specie di imbarbarimento generale, stranamente liberatorio e “felice” anche nell’orrido, tutto divenne possibile. Nessuna legge fu più rispettata, prevalsero gli istinti, e il corpo, con tutte le sue richieste, voglie, desideri, sogni, fu pronto a comandare.” (La Capria R, 1994, pp. 111-112)

2.2.2. La famiglia italiana durante la Seconda Guerra Mondiale

All’inizio del secondo conflitto mondiale, la famiglia italiana è stata sempre esposta a una terribile tensione, quando l’autorità era ancora a favore del fascismo. Se, come abbiamo sottolineato precedentemente, il regime aveva riservato alle figure femminili dei ruoli tradizionali ed aveva considerato la maternità e la gravidanza come i momenti centrali nella vita della donna, le cui attività si devono essere svolte quasi interamente fra le mura domestiche. Tuttavia l’emergenza bellica aveva cambiato la loro situazione poco a poco. E la causa principale di tale cambiamento viene indicata dalla scrittrice Di Ruscio, parlando delle difficoltà di vivere durante la guerra: “*Vivere in guerra non era solo rischiare la morte ma anche affrontare la durezza della vita quotidiana, dare risposta a tutte le necessità fondamentali: nutrirsi, ripararsi dal freddo, curarsi e trovare le medicine.*” (Di Ruscio L, 2010, p.30).

Insomma, la chiamata alle armi degli uomini ha messo siano le famiglie in generale che le donne-madri in modo specifico, in crisi di trovarsi senza qualcuno che possa tutelare le loro esigenze, nel tempo in cui la maggioranza

degli uomini durante la Seconda Guerra Mondiale si sono trovati o come soldati o nascosti dal regime totalitario, soffrendo dal freddo e dalla fame, oppure venivano catturati come prigionieri in caso di non aver risposto alla chiamata alle armi, e così, saranno incapaci di mandare le proprie notizie alle loro famiglie. Di conseguenza, l'assenza del marito, la responsabilità del nucleo familiare, i bombardamenti, gli sfollamenti, la povertà e tutte le ripercussioni belliche, portano la donna oltre i confini domestici; come sottolineava la scrittrice Anna Bravo, parlando della donna di allora: *“Se si vuole tutelare la domesticità bisogna uscirne, se si vuole essere madre bisogna essere anche altro, trasformarsi letteralmente.”* (Bravo A., Bruzzone A M, 1995, p.70). Infatti, essa ha dovuto gestire da sola se stessa e la propria prole, raddoppiando i suoi sforzi per svolgere le più dure funzioni che erano tipicamente maschili, come la raccolta e l'aratura nei campi delle altre famiglie, al fine di guadagnare una certa somma di denaro. Piuttosto, erano numerose anche quelle che partecipavano alla resistenza, soprattutto nel 1943, quando sono stati formati Gruppi di Difesa della Donna (GDD)⁹, per lo scopo di chiedere il diritto al lavoro tra le diverse masse femminili e di ribellarsi contro il regime e di contribuire a rovesciarlo, essendo solidali con quegli uomini che sono stati imprigionati dall'esercito nazifascista, i cui potrebbero essere i propri sposi, figli, fratelli o padri. E questo fatto viene considerato da uno degli studiosi di storia del tempo come un atto di grande coraggio. (De Marchi E, 2015, p.3)

Questi atteggiamenti indicano che gli eventi della guerra hanno marcato degli effetti profondi nella vita privata e nei comportamenti dei singoli; fintanto che la donna-madre si è trovata costretta a cavarsela da sola, sia per servire la patria che

⁹**Gruppi di Difesa della Donna(GDD):** Creati nel novembre 1943 a Milano ed a Torino da diverse fondatrici provenienti da correnti differenti dell'antifascismo, il loro documento costitutivo invita le donne a partecipare alla lotta per liberare il paese dai nazifascisti ed a rivendicare il diritto al lavoro e al salario in nome di una nuova vita politica e sociale. Tale movimento si rivolge a donne di ogni ceto sociale, di ogni tendenza politica, che vogliano recare aiuto e assistenza «ai combattenti per la libertà». <https://www.anpi.it/storia/198/gruppi-di-difesa-della-donna-gdd>. Sito di *Associazione Nazionale Partigiani d'Italia*, pubblicato il 12 gennaio 2011- aggiornato il 16 giugno 2016. Consultato il 18/05/2020.

per assicurare la vita di tutta la sua famiglia e sfamare i figli piccoli. Così come viene affermato dalla storica Chianese mentre sottolineava in uno dei suoi notevoli saggi dedicati alla vita sociale nei momenti di guerra che: *“Nel clima di eccezionalità della guerra la figura della madre diventa centrale e spesso unica [...] laddove la donna capofamiglia è spesso assente per lavorare e per procacciarsi cibo.”* (Chianese G, 1994, p.360). Oltre tutto, si è osservato, soprattutto nel sud, che tutte le famiglie soffrivano della disoccupazione, su tutto dominava la fame e la mancanza di cibo che sono diventate un’ossessione quotidiana, il cui, hanno potuto modificare i comportamenti siano individuali che collettivi. Infatti, non soltanto durante il secondo conflitto mondiale, ma l’alimentazione degli italiani aveva già cominciato a peggiorare anche prima del suo scoppio, mentre i prezzi dei generi di prima necessità, come la pasta ed il pane, sono stati aumentati. E questo potrebbe risalire al momento in cui l’Italia ha subito delle sanzioni internazionali, nel 1936, a causa della guerra coloniale che aveva proclamato in Etiopia. Quindi, a causa di tali pessime condizioni in cui si sono trovati i cittadini italiani, si è risultato che oltre ai figli che trovavano nel furto una forma di sostentamento, c’erano pure delle persone che si dedicavano a lavori illegali a domicilio per poter sopravvivere, frequentando la borsa nera, dato che in quel periodo molti prodotti erano del tutto introvabili.

Invero, la guerra non è stata combattuta solo in campo ma anche in ogni singola famiglia ed in ogni casa. Mentre, la famiglia era più soggetta a disgregazione a causa di questo periodo bellico che fa emergere enormi problemi come la morte, la carestia, la povertà e la disoccupazione. Ci sono diverse testimonianze pubblicate nel progetto *“Disarmatevi e partite”* del Servizio civile nazionale realizzato nel 2016, in cui, troviamo alcuni membri di diverse famiglie italiane che raccontano la loro vita quotidiana ai tempi di guerra, con delle frasi che riescono a trasmettere il senso vero e realistico di una tragedia come la guerra, in cui si viveva con paura, paura di morire, paura di non riuscire ad affrontare un nuovo giorno. Dalle quali citiamo:

“Nel mio paese molti degli uomini, padri e fratelli, sono stati prigionieri per diversi anni. Alcuni sono tornati a piedi alle loro case molti mesi dopo la fine della guerra, quando ormai si erano perse le speranze. Erano dei morti, magri e irriconoscibili. Mio fratello, dopo tre anni di prigionia in Germania, vide per la prima volta la sua figlioletta, che ne aveva paura perché lo considerava un estraneo.” (Ferrara G, 2016, p. 19)

Inoltre, si racconta che ogni sera c’era il coprifuoco, non si poteva uscire e non si dovevano accendere le luci, tutta la famiglia doveva stare al buio perché passavano gli aeroplani e dove si vedeva scaricavano tonnellate di bombe. Al di là dei bombardamenti c’era la fame causata dall’enorme carenza alimentare soprattutto nelle aree urbane, mentre quello chi viveva nelle campagne, se la cavava meglio perché si poteva coltivare la terra e allevare gli animali, producendo il proprio cibo. (Russo M, 2015, p.10-15)

Infatti, vivere durante la guerra era angosciante e difficile sia per la famiglia in particolare che per la società nel suo insieme, in cui nessuno era in grado di salvarsi, sia gli uomini che vivevano lontani da casa per combattere, dopo aver perso il proprio sostentamento, sia le donne e le ragazze che erano spinte sulla via della prostituzione, persino i bambini venivano separati dalle loro madri e mandati in campagna per sfuggire ai bombardamenti. Tutto ciò, è stato riassunto dallo scrittore Oddone nel suo libro *la Civiltà Cattolica*, durante il periodo bellico, apostrofando: “*La famiglia italiana ha subito deprecabili rovine e profanazioni*”. (Oddone A, 1946, p. 43). In altre parole, essa ha affrontato parecchi problemi in vari settori, in cui sono state prevalse l'instabilità e la sofferenza a causa delle condizioni di vita del tempo che erano peggiorate drasticamente. Tutto questo ha creato degli effetti negativi sulla vita familiare/sociale attestati fino al periodo del secondo dopoguerra.

2.3. La situazione italiana del dopoguerra 1945-1960

La Seconda Guerra Mondiale ha marcato la sua impronta in quasi tutto il mondo e specialmente in molti stati europei come l'Italia, che si è trovata in condizioni veramente critiche, sia per le sue infrastrutture bombardate, che per la popolazione povera e affamata. Essa, viveva ancora in un clima pervaso dalla febbre bellica e le sue conseguenze erano ancora ben visibili, un paese uscito indebolito e lacerato in tutti gli aspetti del vivere faticava a rientrare in quella che si pensava dovesse essere la normalità a causa delle gravi devastazioni morali e materiali, si nota, la distruzione della maggioranza delle ferrovie e degli edifici, le macerie si trovavano ovunque, pure gli ospedali erano ancora pieni dei feriti. Infatti, la maggior parte degli italiani dopo la guerra non aveva delle esigenze specifiche. L'orrore della guerra e lo strazio della vita hanno convinto la popolazione di accettare il minimo indispensabile per vivere. Ma questo minimo non era per tutti, visto che c'era una grande percentuale della popolazione, disoccupata. Questo fenomeno è una diretta conseguenza delle guerre che hanno devastato l'Italia, come altri paesi.

Una volta finito il periodo bellico, è emerso un periodo di transizione, di cui è stato appropriato identificare alcune fasi menzionati nel libro *Il familiare* scritto nel 2000, i cui autori Scabini e Cigoli si sono riferiti allo studio del sociologo americano Rueben Hill, che dopo la fine della guerra, ha studiato come si è trovata l'Italia dopo aver affrontato un grave evento critico, come l'evento bellico, individuando tre fasi che riguardano la transizione postbellica: un periodo di disorganizzazione, un periodo attivo di ricerca e un periodo di riorganizzazione.

Il periodo di disorganizzazione viene subito dopo la guerra: l'Italia era uscita dal conflitto come un paese sconfitto materialmente, ma anche sul fronte morale e politico. La vita civile era del tutto compromessa: non c'erano quasi più i mezzi di trasporto, gli impianti portuali, c'era una fortissima inflazione, penuria dei generi di prima necessità e delle cure mediche, a migliaia erano rimasti senza

casa nelle città bombardate, soprattutto al Sud dove la miseria continuava a sopravvivere sotto varie forme. C'era chi viveva ancora nei rifugi di guerra e nelle grotte, soffrendo di malnutrizione, il commercio era annientato, mentre si diffondeva di più in più il mercato nero, c'era anche la disoccupazione che era molto elevata, nel 1947, gli italiani disoccupati erano 1,6 milioni; più di questo, a ciò si aggiunge l'inizio della Guerra Fredda. Quindi, tutto il paese era ancora disorganizzato e si trovava in condizioni drammatiche, pure la società e la famiglia italiana stavano vivendo in pessime condizioni di vita. Questa situazione ha spinto cittadini e politici a cercare delle soluzioni per poterne uscire.

La seconda fase invece, riguarda il periodo attivo della ricerca; in questo periodo c'era il desiderio di una intera ricostruzione dopo le tremende distruzioni degli anni di guerra, così come una diffusa attesa di profonde riforme economiche e sociali. La ricostruzione in questo caso significava una richiesta di beni che sostituiva quelle cose distrutte dalla guerra. In effetti, la Chiesa con la Democrazia Cristiana, il partito egemone nel quadro politico italiano e che ha avuto un ruolo fondamentale nel secondo dopoguerra, cominciavano una fitta collaborazione per aiutare le famiglie provate dai traumi della guerra, cercando di offrire una varietà di servizi come; l'aiuto economico e finanziario diretto, la riunificazione dei nuclei familiari dispersi, assistenza e beneficenza nei confronti dei bambini. C'era anche il sostegno degli Stati Uniti che hanno subito durante la Seconda Guerra Mondiale soltanto lievi danni, per lo scopo di rafforzare l'Italia a risollevarsi da queste devastazioni che hanno reso questi aiuti un fatto di grandissima importanza. Insomma, era un piano creato nel 1947, che aveva come scopo l'aiuto di tutti i paesi europei che erano in difficoltà sia economicamente che politicamente, il cui viene chiamato il Piano Marshall, ma l'Italia era uno dei primi paesi ad aderire a questo piano proposto dal generale e politico statunitense George Marshall. (Ginsborg P, 2006, pp. 98-102)

Nel 1949, i governi centristi hanno lanciato varie iniziative volte a ridurre le tensioni sociali, incoraggiando l'occupazione e correggendo alcuni squilibri:

quest'iniziativa viene detta la riforma agraria e l'obiettivo principale di questa riforma era calmare le tensioni sociali nelle campagne del Sud, aumentando la manodopera che si è spostata al nord e incoraggiando l'assegnazione di piccoli appezzamenti di terra ai piccoli agricoltori, c'era anche un piano abitativo e opere pubbliche, alla ricerca di migliorare le condizioni di vita del Mezzogiorno (strade, opere di irrigazione ed insediamenti industriali) per lo scopo di togliere lo squilibrio che c'era in quel periodo tra Nord e Sud. Questa riforma viene considerata da grandi responsabili dell'epoca come Corrado Barberis, direttore dell'Istituto nazionale di sociologia rurale che affermava che questa è: *“forse l'atto legislativo più importante dell'intero dopoguerra”*. (Barberis C, 1979, p. 36). Grazie a tutti questi fattori, insieme alla voglia degli italiani di rialzarsi dopo il periodo della guerra, la maggior parte dei settori ha iniziato a svilupparsi gradualmente.

Per quanto riguarda l'ultima fase, il periodo di riorganizzazione è avvenuto a partire dagli anni cinquanta, in cui, l'Italia era già liberata dagli orrori di guerra e dovrebbe essere ricostruita. Dunque, si è notato un progresso sia a livello nazionale che internazionale. In questi anni, erano evidenti i cambiamenti socio-economici, formando un periodo di grande crescita economica e di enormi mutamenti che ha traversato il paese. Il che, ha conosciuto un notevole sviluppo, dove la situazione si è radicalmente modificata, soprattutto negli anni in cui si appariva il cosiddetto “Miracolo economico” che era un periodo di prosperità che ha fatto nascere una miriade di nuove fabbriche medie e piccole non solo al nord ma in quasi tutto il paese, soprattutto nei settori industriali ed economici, come la produzione delle scarpe, dell'abbigliamento ed altri. Ciò viene considerato come una chiave di uno straordinario processo di trasformazione che ha toccato diversi aspetti nella vita quotidiana; la cultura, le abitudini, i consumi, l'industria, l'economia, il lavoro, la famiglia, cambiando pure diversi modi, come; il modo di intendere la vita, il modo di concepire i rapporti umani, il modo di vestire, di

mangiare, di trascorrere il tempo libero. Come diceva lo scrittore Stephen Gundle, specializzato in storia dell'Italia contemporanea:

“Se la caratteristica dominante di questo periodo fu la modernizzazione culturale secondo i miti e i modelli del capitalismo consumistico, è importante ricordare che più che in un mutamento puro e semplice si trattò di un processo di sovrapposizione, cioè del radicarsi di una nuova consapevolezza su abitudini e pratiche preesistenti” (Gundle S, 1995, pp. 151-152)

Insomma, il miracolo economico aveva già cominciato a manifestarsi sin dall'inizio degli anni Cinquanta, in cui, la situazione italiana è mutata in diversi settori rispetto a quella del periodo precedente, come è avvenuto all'inizio del dopoguerra, dove tutti i marchi che sarebbero diventati prossimamente i maggiori marchi di elettrodomestici italiani non godevano ancora di nessuna crescita, ma negli anni cinquanta queste aziende hanno mostrato uno sviluppo sorprendente. Ciò avviene grazie alla grande capacità imprenditoriale di nuove personalità che faranno la storia dell'industria italiana, all'adozione di nuove tecnologie, al costante reinvestimento nell'azienda stessa e allo sfruttamento del basso costo del lavoro. Si è notato uno sviluppo economico grazie al sostegno finanziario americano, dopo la liberazione degli scambi sia nel mercato europeo che all'interno del paese, dove c'erano gli investimenti nell'edilizia, nelle opere pubbliche e soprattutto nel settore industriale che man mano si modernizzava e si espandeva. Quest'ultimo settore è salito fino al 40.6% negli anni cinquanta, contemporaneamente cresceva il numero dei lavoratori del commercio al 30.3%, e questo sviluppo non era soltanto al nord-ovest nel cosiddetto triangolo industriale Torino Milano e Genova, ma si espandeva fino al nord-est e nell'Italia centrale, in cui, fiorivano diversi campi di lavoro, siano tradizionali (abbigliamento, calzature, mobilio, pellami) che moderni (le macchine utensili ed i suoi componenti), anche i tassi della disoccupazione che erano elevati durante e nell'immediato dopoguerra, sono calati nettamente negli anni che vengono dopo. Quindi, si può notare che in tale fase, l'Italia, ovvero per lo più il nord del paese,

si trova in uno stato di rapida trasformazione per diventare tra le principali nazioni industrializzate del mondo. (Bresso P, 2003, p. 14)

Tutto ciò, ha risultato un grande spostamento di popolazione dalle campagne al mondo urbano; c'erano milioni di persone che hanno cambiato regione sia dal Sud al Nord del paese verso le città industriali, che verso altri paesi europei ed extraeuropei, cercando un lavoro che le sue maggiori opportunità erano nell'edilizia, nei lavori pubblici, nell'industria, nei servizi, fornendo un'occasione per uscire dalla difficile vita contadina di allora e allo stesso tempo per poter migliorare l'assetto economico della famiglia, malgrado che lasciare la famiglia non era semplice, ma piuttosto era un'esigenza. A Napoli che aveva un livello di sviluppo più basso rispetto alle altre aree, circa 800.000 degli abitanti non avevano un reddito fisso e 67 000 famiglie vivevano nella povertà, le loro piccole fabbriche nei diversi settori erano state gravemente colpite a causa della concorrenza dei beni di consumo prodotti al nord, dunque, la maggioranza dei loro lavori erano svolti nelle loro case oppure nelle strade della città che erano piene di bancarelle con la merce di contrabbando. Questo punto, viene interpretato dallo strittore Ginsborg come tale:

"Nella storia d'Italia il «miracolo economico» ha significato assai di più che un aumento improvviso dello sviluppo economico o un miglioramento del livello di vita. Esso rappresentò anche l'occasione per un rimescolamento senza precedenti della popolazione italiana. Centinaia di migliaia di italiani. Centinaia di migliaia di italiani partirono dai luoghi d'origine, lasciarono i paesi dove le loro famiglie avevano vissuto per generazioni, abbandonarono il mondo immutabile dell'Italia contadina e iniziarono nuove vite nelle dinamiche città dell'Italia industrializzata." (Ginsborg P, 2006, pp. 294-295)

Alla fine, possiamo dire in modo generale che, in meno di due decenni del secondo dopoguerra, passando da vari fasi di transizione, l'Italia è riuscita a diventare una delle nazioni più forti dell'occidente, in cui si parlava di un nuovo benessere, dove l'avanzamento del processo di industrializzazione ha portato una diminuzione della disoccupazione, un aumento dei consumi e un miglioramento

delle condizioni retributive. Il paese viveva in quel periodo un cambiamento radicale nel paesaggio rurale e urbano in diversi campi, e questo mutamento è stato presente anche nelle abitazioni e nei modi di vita dentro la società e della famiglia italiana che sono arrivate fino ad avere un pensiero aggiornato rispetto al consueto, il cui ha provocato uno scontro generazionale.

2.3.1. La vita familiare del secondo dopoguerra

Come si è menzionato precedentemente, l'evento della guerra ha provocato delle gravi perdite, sia materiali, che morali. Mentre, aveva causato degli enormi costi sulla vita dell'essere umano, come individuo e come membro di base della famiglia, e vengono presentati come una forma di una serie di effetti patologici e psicologici. Se facciamo riferimento ai danni fisici causati dal conflitto, come la disabilità o la morte sia per i civili che per i militari, troviamo che il bilancio dei morti e dispersi in Italia per cause belliche tra 1940-1945, secondo l'Istituto Centrale di Statistica di Roma (1957) ha raggiunto 444,523, i morti erano 309,453 e per quanto riguarda i dispersi erano 135,070 (Maroi L, 1957, p.3). Più di questo, il conflitto ha marcato dei disturbi mentali che appaiono sotto forma di depressione, stress e ansia, il suo impatto poteva trasmettere da una generazione all'altra, tutto ciò porta alla nascita dei diversi problemi nella vita familiare e sociale. In questo caso, possiamo porre come domanda; Che cosa è successo negli anni del secondo dopoguerra alla famiglia italiana che rappresenta l'istituzione basilare della società italiana?

Infatti, anche nella seconda metà del Novecento, la famiglia aveva un ruolo centrale nella storia italiana. Col passare del tempo e con alcune trasformazioni che il paese ha avuto, c'era pure la famiglia italiana che a sua volta, ha subito le più evidenti trasformazioni nella sua vita quotidiana. Ci sono diversi studi di grande interesse, come quelli di Paul Ginsborg, Chiara Saraceno, Cecilia Dau Novelli, Daniela Calanca e Ugo Picchioli che si sono concentrati sui cambiamenti avvenuti alla famiglia durante il periodo postbellico, si nota per

primo, la caduta del modello cattolico e l'apparizione di quello comunista, come osserva Ugo Pecchioli, che lo scopo di questo nuovo modello, che è apparso nella seconda metà degli anni quaranta, è quello di ricostruire le famiglie, affrontare i problemi della vita, aiutare a conoscere il mondo ed a lottare per trasformarlo. (Pecchioli U, 1949, p. 15)

Fra le trasformazioni che erano presenti in quel periodo c'era; il superamento della famiglia tradizionale basata sul modello del matrimonio indissolubile, e sul ruolo prefissato per mogli e figli che, al contrario, nel tempo, entrambi cercano l'emancipazione dal controllo del capofamiglia. C'era un salto di qualità a livello culturale, le donne, sia in famiglia che socialmente possono contare su un maggiore grado di autonomia, si può capire che, i segni della disgregazione della famiglia patriarcale cominciavano ad apparire. Lo affermava la sociologa Chiara Saraceno, illustrando che, nel secondo dopoguerra, la figura del capofamiglia a cui si deve obbedienza e rispetto prima che amore, viene eliminata, con l'abolizione della maggior autorità del marito sulla moglie e sui figli. In un altro senso, Le donne non sopportavano più l'esclusività del loro ruolo ed i figli rifiutavano di essere ancora l'emblema del successo familiare. (Saraceno C, 2003, pp.53-54)

Non c'è quindi nessun dubbio sull'idea che lo sviluppo dei diversi settori ha portato nella vita degli italiani un miglioramento rilevante, come si è visto che, in alcune case italiane fanno la loro comparsa di nuovi oggetti di uso quotidiano e che hanno trasformato progressivamente le abitudini delle persone. C'erano i nuovi consumi, come il mobile Radio che è stato diffuso di più in più nelle case in quel periodo, poi, c'era l'apparizione dei primi elettrodomestici che diminuiscono la fatica del lavoro domestico per donne, c'era l'apparecchio telefonico, il televisore che è diventato il tipico apparecchio della società dei consumi e uno dei principali strumenti di comunicazione degli anni cinquanta, le motociclette come "la lambretta" che è stata uno dei simboli di allora e le piccole macchine come quelle da cucire, che portavano i primi cambiamenti nei modi e

nei tempi della vita quotidiana, ne parla lo storico Grispigni che negli anni cinquanta:

“[...] i giovani italiani acquistano una visibilità prima sconosciuta. La gioventù balza all’attenzione dell’opinione pubblica con comportamenti, culture, socialità specifiche. Il primo impatto è duplice: sulla rombante moto del «selvaggio» e sulle auto sportive scattanti e fiammeggianti, arrivano direttamente dagli Usa i «teppisti nostrani»; con le magliette a strisce, i pantaloni a tubo nelle piazze.”
(Grispigni M, 1993, pp. 21-21)

Insomma, le cose che erano considerate in precedenza come un lusso riservato soltanto a pochi privilegiati, sono diventate a portata di gran parte della popolazione italiana. Cioè; la famiglia è stata influenzata dal periodo del benessere dopo i difficili anni del secondo dopoguerra. Di questo cambiamento ha parlato Ginsborg, dichiarando che: *“Il miracolo si è rivelato come un meraviglioso fenomeno speciale, riaffermando la tendenza storica di ogni famiglia italiana a contare su se stessa per migliorare le proprie condizioni di vita.”* (Ginsborg P, 2006, p. 326). Ma da un altro canto, si è notato che l’accesso alla modernità ha avuto costi siano sociali che familiari.

In questo periodo, emergono diversi problemi sociali, e la famiglia è stata la prima istituzione ad essere attaccata. Tra questi problemi, si manifestano dei complessi rapporti fra i membri di famiglia, oppure come vengono chiamati dalla storica Calanca i segnali di rottura, che possono essere distinti sia nel rapporto tra marito-moglie; in cui, il marito cercava sempre di mantenere il potere familiare a suo favore così come era evidenziato nel modello tradizionale, mentre la moglie cercava di distaccarsi da questa sottomissione patriarcale, dato che si sentiva ancora inferiore all’uomo, sia tra padre-figlio; quest’ultimo rapporto era considerato come una fase iniziale di un conflitto generazionale che verrà intensificato negli anni che vengono dopo, ed è stato caratterizzato da una forte contrapposizione tra la vecchia e la nuova generazione in diversi ambiti. Come ha osservato Saraceno nel suo libro *La famiglia: i paradossi della costruzione del*

privato, parlando del comportamento degli adulti praticati nei confronti dei loro discendenti e che era una delle cause principali del conflitto che è sorto tra di loro; se da un canto i genitori fornivano la sicurezza e la solidarietà per i loro figli, dall'altro, imponevano delle forme di controllo e vincoli sulla privatezza che limitavano l'autonomia personale. (Saraceno C, 1988, pp. 44-46.)

A questo punto, possiamo definire la parola generazione come un insieme di individui nati nella stessa data oppure nello stesso intervallo di tempo in una società, e che condividono la stessa cultura, le stesse idee, abitudini, esperienze ed una stessa visione del mondo. Cioè; è un gruppo di individui, cresciuti insieme in uno specifico contesto storico e sociale, che in una certa misura, li rende simili tra di loro, e nel frattempo si presentano diversi da quelli che li seguono. Quindi, la chiave per poter capire i diversi modi di vita di due generazioni differenti, era la comprensione del mutamento sociale del periodo. Insomma, l'inserimento di nuovi soggetti nella vita è stato un fattore di trasformazione del modo di rappresentarsi della classe della nuova generazione che è nata in determinate condizioni storiche, e viene messa in rapporto di contrasto o in conflitto con quella vecchia, prigioniera di una mentalità tradizionale, che è rappresentata dai genitori o nonni che non sono più nella stessa linea con i nuovi modi di vita imposti nella nuova società. Questi adulti prima che diventassero così, pure loro erano giovani ed erano formati individualmente o socialmente in un modo completamente diverso, in un ambito culturale diverso e sotto l'effetto di determinati fattori ed eventi storici specifici come le guerre. Lo confermava lo scrittore milanese Balestrini Nanni:

“In realtà, se nei lunghi anni Cinquanta non era successo apparentemente nulla a livello sociale, si era però formata una generazione, nata per la gran parte in tempo di guerra, che esprimeva, sia pure attraverso settori minoritari, un evidente disagio e insofferenza per la rigida canalizzazione della vita quotidiana [...]. Una generazione di origine meridionale sradicata dalla propria cultura contadina, spesso con la memoria delle grandi sconfitte del dopoguerra, priva di quella della Resistenza partigiana, abituata a

considerare il lavoro “fatica” e non emancipazione [...]” (Balestrini N, 1988, pp. 25-27)

Pure il sociologo Hollstein Walter aveva parlato di questo scontro nel suo libro *la sociologia della contestazione giovanile*, dicendo che: “[...] la divergenza tra le due generazioni si era ampliata fino ad assumere le dimensioni di un grave conflitto tra due diverse culture, conflitto in cui si fronteggiavano minacciosamente due concezioni opposte della società.” (Hollstein W, 1971, p.33). Di fatto, in questo fenomeno del conflitto generazionale che è diventato forte e più chiaro sia in Europa che in tutto mondo nella seconda metà del Novecento, troviamo che la generazione di quel tempo, ha provato a rimuovere quel principio d’autorità e di gerarchia, cercando di sostituirlo con il processo dell’auto-decisione e della libertà personale.

Insomma, questo conflitto di generazioni è un fenomeno sociale che è stato sempre esistito nella vita della popolazione come una problematica complessa, poiché si è identificato che ci sono stati diversi autori letterari che si sono rivolti ad esso. In questo caso, possiamo risalire fino ad alcune opere dei grandi autori dell’antichità latina; Tito Maccio Plauto (tra il 255 a.C e il 250 a.C – 184 a.C) ed il commediografo romano Publio Terenzio Afro (tra il 190 a.C e il 185 a.C – 159 a.C), in cui, hanno parlato del tema dello scontro tra padre-figlio, mentre il figlio cercava di superare le idee del padre, dato che quest’ultimo non riesce a capire i suoi desideri. Questo era evidente dall’Antologia modulare *Padri figli: conflitto generazionale* (2003) di Luigi Coco, il cui ha raccolto diversi brani e stralci dai testi di tali due autori nei quali hanno trattato il presente argomento. Oltre ciò, tale fenomeno viene ancora presentato nella letteratura, ma questa volta da Luigi Pirandello nel suo romanzo intitolato *Vecchi e giovani* (1909), e pure dallo scrittore Italo Calvino nel suo racconto *I figli Poltroni* (1949), come dei giovani che non accettano più l’antico modo di vita dei genitori, dentro la stessa famiglia, pensando che creare una rottura con le abitudini tradizionali sia la chiave della libertà e dell’autonomia. In ogni caso, le opere siano teatrali che

letterarie, potrebbero dare agli storici contemporanei un'ulteriore chiave per una costruzione della storia della famiglia soprattutto da un punto di vista sociale.

Parlando delle generazioni, troviamo Federico Capeci, l'autore del libro *Generazioni. Chi siamo, che cosa vogliamo, come possiamo dialogare* (2020). In cui, ha menzionato la presenza di quattro diverse generazioni in Italia sin dal Novecento, i quali, si scontrano nel loro modo di visione del mondo, e che sono come tale: la prima, apparsa nella prima metà del Novecento fino al 1945, chiamata *La Silent Generation*, ossia, (I tradizionali), che riferisce alla generazione che ha partecipato nella Seconda Geurra Mondiale. Mentre la seconda, che viene apparsa dal 1945 fino al 1965, intitolata la generazione dei "*Baby boomers*", e questo nome deriva dal periodo del Miracolo economico in cui hanno vissuto. In seguito, vengono apparse le ultime due generazioni, la terza nominata "*Generazione X*", tra il 1965 e il 1980. Invece all'ultima e la quarta generazione che viene nominata "*Generazione Z*", che si è manifestata dal 1980 fino agli ultimi anni del Novecento 1994. (Capeci F, 2020, p.13).

In effetti, si nota che in Italia, sono stati presentati dei forti segnali del fenomeno del conflitto generazionale proprio nel delicatissimo periodo del secondo dopoguerra, un vero scontro tra i genitori ed i loro figli; in un paese distrutto, alle prese con una ricostruzione che sembra incerta. Da una parte, c'era la nuova generazione, cioè i giovani che sono considerati il punto essenziale nella nascita di molti cambiamenti all'interno della struttura sociale e che vorrebbero essere indipendenti e vedevano con ottimismo i frutti della rinascita postbellica, quindi, cercavano di costruire una vita totalmente autonoma e privata, in cui godevano di grande libertà. Daniela Calanca su questa nuova generazione, ha sottolineato:

“I cambiamenti che coinvolgono la società italiana a partire dal secondo dopoguerra, se pure in tempi e modi diversi, coinvolgono tutti, uomini e donne, comportando trasformazioni decisive in primo luogo nella costruzione di identità individuali. La generazione nata negli anni della guerra si trova a vivere esperienze come la scolarità di massa, il boom economico, la democrazia politica, che hanno creato opportunità nuove e hanno profilato nuove tipologie di identità. È

stata chiamata dagli studiosi la «nuova generazione sociologica» quella che si affaccia alla maturità negli anni cinquanta: sono persone che hanno imparato a vivere nell'ambiente sociale in modo diverso dai loro predecessori.” (Sorcinelli P, 2004, p. 149)

Dall'altra parte, c'erano i genitori che stavano ancora vivendo gli incubi di un conflitto devastante, ossessionati dalla paura di un ennesimo conflitto mondiale a causa dell'incertezza e l'insicurezza del loro tempo, si trovavano a sperimentare una fase diversa da quella che avevano vissuto prima e malgrado il passare degli anni, essi cercavano di continuare a mantenere un ruolo centrale ed a porsi come risorsa indispensabile. La maggioranza di essi, hanno considerato i giovani come una generazione perduta, come ingrati dato che non riconoscono ai genitori i sacrifici che hanno fatto. Questi contrasti sono apparsi a causa della reciproca incomprensione e la contraddizione che erano presenti fra i genitori ed i loro figli che vivevano all'interno della stessa famiglia, e sotto lo stesso tetto, ma non si possono mai incontrare. Sempre in questo argomento dello scontro di generazioni, la stessa scrittrice Calanca, afferma che nel periodo postbellico l'opinione che avevano gli adulti sui giovani era sostanzialmente negativa; mentre, secondo le sue ricerche, stima che l'87% di essi definiscono i giovani come una generazione perduta ed indifferente ai valori tradizionali. Tra l'altro, c'è il 93% degli anziani che si considerano migliori dei propri figli e l'80% li considerano irriconoscibili ai sacrifici fatti da loro genitori. Quindi, Ella sottolinea che da tutto ciò che emerge una rottura generazionale molto flagrante soprattutto all'interno della famiglia, ovvero, una incomprensione reciproca che emerge tra le due generazioni, che sembravano vivere due vite parallele e che non si potrebbero mai incrociare. (Calanca D, 2005, p.38)

Luca Gorgolini un ricercatore di storia contemporanea, ha provato a definire questa rottura, parlando di quelli che vivevano la loro propria giovinezza nel dopoguerra, si trovano nell'impossibilità di beneficiare di situazioni, ambiti nei quali esprimere i loro sentimenti e desideri per imporre all'attenzione del mondo adulto le proprie necessità, e da qui si ritrovano in confronto con i padri che a

loro volta non hanno accettato questo nuovo mondo, ed il loro passato e le loro tradizioni non hanno lasciato troppo spazio per l'autonomia dei giovani nelle decisioni. (Gorgolini L, 2004, pp-279-280)

La stessa cosa per le donne, mentre quelle che sono cresciute prima in maniera tradizionale, quasi sempre tra le mura domestiche, in una chiusura totale con il mondo esterno e lontane dal panorama lavorativo, si sono trovate in confronto con le giovani odierne che provavano delle condizioni di vita molto diverse da quelle precedenti. Mentre rifiutavano tutti i modelli ed i valori tradizionali, desiderando un'emancipazione femminile sia nel mondo sociale che familiare. In altre parole: se nella cultura cattolica, la donna viene educata sin dalla tenera età al ruolo della madre, occupando soltanto il suo spazio domestico. Con lo sviluppo della società del consumo e l'influenza del modello economico e sociale americano degli anni cinquanta, le cose iniziavano a cambiare e gli anni del Boom economico rappresentavano per il lavoro delle donne anni di profondo cambiamento. La maggiore presenza delle donne nelle attività extradomestiche, insieme alla grande crescita del mercato, hanno determinato una maggiore responsabilità ed efficienza per le donne anche fuori di casa, e ciò le ha fatte allontanare dal modello che era presente prima.

Sempre a partire dagli anni Cinquanta la società italiana ha conosciuto diversi mutamenti che riguardano la cultura e le abitudini degli individui, queste ultime possono essere osservate nei costumi e soprattutto nelle questioni relative alle abitudini sessuali, come esempio: l'omosessualità, le relazioni sessuali prematrimoniali malgrado che la verginità in quel momento dovrebbe essere conservata per il giorno del matrimonio. A causa di questi fatti e di qualche altro cambiamento di costume e di mentalità, dopo gli anni cinquanta, si è notato che pure il concetto del matrimonio comincia a perdere la sua importanza per la maggioranza delle giovani del periodo.

Infatti, queste nuove abitudini erano considerate come dei tabù dalle generazioni precedenti e vengono viste e sentite come delle gravi violazioni alla norma, ma in un secondo momento diventano pian piano palesi nei discorsi dei giovani. Diceva Ginsborg:

“[...] I costumi sessuali in Italia sarebbero comunque cambiati più lentamente di ogni altra cosa. Si avvertirono i primi segnali di un atteggiamento più aperto: timide discussioni sul sesso prematrimoniale apparvero su alcune riviste femminili, «*Oggi*» osò perfino pubblicare un’inchiesta sull’infedeltà delle mogli italiane[...]” (Ginsborg P, 2006, p.332)

Tuttavia, le famiglie si sentivano obbligate a fare il possibile per indirizzare bene i figli, che a loro volta si opponevano tenacemente all’autorità familiare e genitori, in nome di una vita più libera e autentica. Questi ultimi, vedevano che vivere in famiglia è un ostacolo che ti impedisce a vivere la tua vita al modo tuo, e nella quale non si può assolutamente dare spazio al proprio io, quindi, secondo loro, il rifiuto di vivere sotto l’ala familiare e soprattutto sotto il dominio del pater familias non è un male ma un bene.

In una ricerca sociologica fatta nel 1960, si sono individuati numerosi fattori di cambiamenti e di trasformazioni nell’ambito morale della famiglia. Secondo i ricercatori di questa indagine, si è osservata una palese separazione fra i comportamenti dei giovani e gli aspetti morali e religiosi che esistevano in quel periodo. In quest’ottica, si è notato che, il 78% degli adulti intervistati, hanno definito questi comportamenti giovanili come un fatto contro la morale ed usavano delle risposte alle domande che riguardano il nuovo modo di vita portato dai giovani come tale; “non c’è più pudore”, “troppa promiscuità, non c’è più confine tra i sessi”. Insomma, da queste risposte, si può intendere la visione pessimistica degli adulti ed il loro rifiuto completo ai giovani che hanno creato una nuova atmosfera nella loro vita quotidiana rispetto a quella precedente. (Calanca D, 2004, p. 170)

Infatti, in Italia secondo l'Istat il contrasto autonomia/indipendenza è considerato come il secondo motivo dopo il matrimonio per cui i giovani cercavano di lasciare la famiglia di origine (*La vita quotidiana*, Istat, Roma, 2007). Quindi, possiamo dire che le cause dirette di queste trasformazioni familiari e di tali fenomeni, apparsi nel periodo del secondo dopoguerra, sono i numerosi mutamenti socio-culturali che hanno riguardato l'Italia del periodo. In altre parole: questi complessi rapporti fra i membri di famiglia, sono una causa, ma soprattutto una conseguenza dei numerosi cambiamenti subiti dalla società. In questo contesto, troviamo lo studio della sociologa Chiara Saraceno, *sociologia della famiglia*, che mette in luce come la famiglia nella sua complessità rappresenta il punto essenziale per un'analisi che mira ad identificare i cambiamenti nelle abitudini e nelle coscienze dei membri della famiglia stessa.

Conclusioni

Per concludere, si può dire che il Novecento storicamente è stato un secolo pieno di grandi trasformazioni sociali e potrebbe essere diviso in due parti: da un lato, è un secolo di grandi tragedie storiche, mentre dall'altro, di grandi progressi sociali, civili ed economici. Lo storico Paolo Sorcinelli lo ha definito come un secolo che ha subito diversi cambiamenti, nel quale molti fenomeni sono avvenuti in maniera diversa e che servono a dare dei differenti modelli familiari, dei diversi modi che riguardano come vivere la vita e come vedere il mondo, a quanto avvenuto nel caso di conflitti bellici, della globalizzazione dei consumi e di trasformazioni sociali e familiari. (Sorcinelli P, 2004 ,p. XI-XII) Come abbiamo potuto mettere in luce alcune delle peculiarità che contraddistinguono i differenti nuclei familiari ed i suoi componenti. Soprattutto nel ventennio che segue la Seconda Guerra Mondiale, nel quale viene capitata una flagrante trasformazione in diversi aspetti di vita rispetto a quella tradizionale, sia nell'ambito lavorativo che familiare, sociale e culturale. Il che era la causa

essenziale della nascita dei contrasti fra i membri della famiglia, ossia, dello scontro generazionale dentro la stessa famiglia .

- Queste seguenti immagini si riferiscono a ciò che abbiamo menzionato prima sui mutamenti che la società (la famiglia) italiana ha vissuto nel periodo postbellico. (Andreotti E, Ciancio L, Tomasi G, 2013, pp. 17-20.)



Allegato 1: Distruzione dopo la fine della seconda guerra mondiale.



Allegato 3: La Lambretta, simbolo degli anni '50 e '60. **Allegato 2:** Anni '50 - '60. Emigrazione dal Sud al Nord Italia.

CAPITOLO TERZO

LE RIPERCUSSIONI DEI

MUTAMENTI EPOCALI SULLA

FAMIGLIA

CAPITOLO TERZO: LE RIPERCUSSIONI DEI MUTAMENTI EPOCALI SULLA FAMIGLIA

Premessa

Nel presente capitolo, tenteremo di analizzare le commedie di Eduardo De Filippo *Napoli milionaria!* 1945, *La paura numero uno* 1950 e *Mia famiglia* 1955, in diversi aspetti. Innanzitutto, cercheremo contestualmente di evidenziare come un'opera teatrale, attraverso la sua vicenda, potrebbe riflettere un certo numero di processi storico-sociali, dato che l'opera non viene dal nulla ed è logico mettere in relazione l'autore con il suo mondo storico e sociale. In altre parole, l'opera scritta da qualsiasi autore è inseparabile da un particolare momento storico che, per molti versi, è un riflesso, mentre possiamo considerare qualsiasi lavoro letterario come uno specchio di un ambiente storico preciso. Riferendosi al drammaturgo napoletano troviamo che nelle sue opere ha cercato di esprimere le tragiche ripercussioni causate dagli eventi bellici, cioè; lui credeva nello scambio tra il teatro e la vita sociale, e questo era chiaro mentre dichiarava che: *“Teatro significa vivere sul serio quello che gli altri, nella vita, recitano male.”* (Biagi E, 1989, p.184). In seguito, parleremo del difficile rapporto tra due generazioni diverse, mettendo in luce gli effetti della guerra sull'individuo, poi ci rivolgeremo verso i motivi principali della rottura della famiglia che è il microcosmo della società nel secondo dopoguerra, in particolare, tra padre-figlio.

3.1. Rapporto Teatro-Realtà sociale

Nel corso della storia, il teatro è sempre stato considerato come un'immagine della realtà, in quanto ci rappresenta sul palcoscenico tutto ciò che ha a che fare con l'esistenza, simulando fenomeni di vita sociale che sembrano importanti per ogni individuo. Infatti, nella sociologia della letteratura, troviamo

che *la teoria del riflesso* è propriamente in grado di collegare l'opera letteraria con il contesto storico-sociale. Uno dei teorici che s'interessavano a tale concetto era il sociologo Lucien Goldmann, che ha osservato nel suo libro "*Pour une sociologie du roman*" che la problematica principale che dovrebbe affrontare la sociologia della letteratura sia il rapporto fra la forma narrativa e la struttura dell'ambiente sociale che grazie ad essa questa forma si è evoluta. Cioè; c'è un rapporto immediato tra il romanzo come genere letterario con le condizioni storico e sociali. Insomma, La letteratura nella visione di Goldmann è come società, è un tutto integrato, ogni opera letteraria non può essere compresa solo comprendendo gli eventi storico-sociali del tempo. Inoltre, troviamo in lui un grande interesse per la struttura delle categorie che rivelano una visione del mondo, nel senso che la struttura intellettuale dell'opera letteraria genera e incarna a sua volta una struttura di classe sociale. (Goldmann L, 1973, p.33-34).

Tra l'altro, appare opportuno menzionare che tale teoria trae la sua essenza dal pensiero marxista, che si basa sulla considerazione che ogni opera d'arte è un riflesso dei processi sociali, in particolare, degli interessi e delle preoccupazioni di classe, e vede anche che l'esistenza sociale prevale sull'esistenza cosciente, e ancor più essa determina la forma dell'esistenza di quest'ultimo. Sempre secondo l'idea marxista, la teoria del riflesso ha permesso l'emergere di un nuovo concetto sulla genesi, la natura e la funzione della letteratura, in quanto differiva da altre teorie che si concentravano su un particolare angolo a scapito di un altro, poiché tratta il fenomeno letterario come un'unità completa con tutti i suoi angoli. Ciò, afferma che la letteratura non è un prodotto individuale, ma piuttosto una forma di produzione collettiva. A tal proposito, ci si potremmo chiedere, se la letteratura rappresenta la vita, mentre la vita stessa è una realtà sociale, quindi, un'opera sia letteraria che teatrale potrebbe essere un riflesso della società: Nel senso che, quando il drammaturgo ci dipinge un personaggio, non vuole fotografare soltanto l'essere umano, ma fotografa anche la società a cui questo essere umano appartiene. Questa società non è altro che un seme dell'universo e quindi l'arte che ha concepito questo

essere umano riflette per noi l'intero universo. Se mettiamo in atto il teatro italiano troviamo il critico teatrale italiano Vito Pandolfi che ha parlato del riflesso del teatro eduardiano sulla società del momento, indicando: *“Le ultime vicissitudini del nostro paese si trovano riflesse nello specchio di un palcoscenico umoristico e patetico. [...] Eduardo De Filippo e i suoi compagni, hanno effettivamente vissuto le vicende che poi rappresentano sulla scena.”* (Montariello C, 2006, p.95). In Altre parole, possiamo capire che il drammaturgo Eduardo De Filippo racconta la realtà storico-sociale del suo tempo attraverso la sua scrittura teatrale. Specificamente, ci rispecchia attraverso la sua arte le trasformazioni dell'istituzione familiare che corrispondono alle mutevoli condizioni sociali. Quindi, da questo punto, si palesa l'importanza della società nel processo della creatività artistica in generale e della creatività teatrale in particolare. Mentre notiamo che il teatro da un lato, è influenzato da fattori sociali e condizioni storiche, dall'altro invece, è condizionato da circostanze sociali e storiche.

Al di là di tutto, Karl Marx ha potuto evidenziare anche il vero compito dell'arte che rispecchia una realtà sociale, sottolineando: *“Art a weapon, the artist a fighter in the people's war to free themselves from a bankrupt system.”* (Figge S G., Ward J K, 2010, p.47). In tale citazione, il filosofo tedesco ha usato un'analogia per mostrarci la funzione dell'arte realista nella società. Mentre ha fotografato l'arte come un'arma e l'artista come un guerriero che combatte dentro la battaglia “sociale” al fine di liberare tale società da un sistema fallito, ovvero, l'artista ragiona, valuta i fatti quotidiani e poi li mette in scena per cambiare o migliorare le condizioni della società a cui appartiene.

Se prendiamo il caso del Novecento, dove l'individuo ha affrontato diversi eventi storici come le guerre, i nuovi sistemi politici e le lotte che alcune categorie hanno combattuto per ottenere la libertà e indipendenza. Tutto questo ha imposto allo scrittore/artista un ruolo attivo nella società. Vivendo in essa e partecipando con la sua arte a confrontare la corruzione provocata da tali eventi. Quindi, la letteratura, agli occhi dei filosofi, è uno strumento di riforma sociale, ossia, un

mezzo usato contro le pratiche corrotte dentro la società di allora. E nessuno potrebbe negare che questa funzione della letteratura sia uguale a quella della teoria del riflesso, sostenuta anche da filosofi e pensatori fin dall'antichità. Così come ha affermato Socrate che la funzione dell'arte è servire la vita umana e quella morale. Intanto, Tornando ad Eduardo De Filippo troviamo che tale funzione era presente anche nel suo teatro, mentre lui stesso affermava: *“E alla fine, mentre ringrazio degli applausi, la mia gioia è sapere che uscendo dalla platea ognuno si porterà via con sé qualche cosa che gli sarà utile nella vita di ogni giorno.”* (Barsotti A., 1988, p. 295). Ciò evidenzia il vero ruolo del teatro che non potrebbe essere considerato come spazio di intrattenimento in cui il pensiero viene interrotto, ma come luogo di apprendimento e consapevolezza, dove il drammaturgo si presenta come un istruttore che aiuta gli spettatori a comprendere la realtà vissuta passando messaggi sul palcoscenico. E da questo criterio che si manifesta la funzione del vero intellettuale.

Insomma, l'impatto degli intellettuali è sempre stato importante nella costruzione di una società solida e consapevole, avendo un ruolo cruciale nel ridisegnare l'immagine di intere nazioni con i loro pensieri, idee e conoscenze che hanno dato loro influenza nel mondo culturale. Dal punto di vista italiano e secondo le riflessioni che il grande filosofo marxista Antonio Gramsci aveva elaborato nei *Quaderni del carcere* sul concetto di intellettuale, egli afferma che ogni individuo è un intellettuale nonostante il lavoro che fa nella società, sia fisico che mentale, nel senso che non c'è nessun'attività umana dalla quale si possa escludere qualsiasi intervento intellettuale, cioè, come sottolineava Gramsci che non si può separare tra l'homo faber e l'homo sapiens, ma quello che conta davvero è il suo ruolo di intellettuale nella società. Tutto ciò ha spinto il filosofo italiano a dividere gli intellettuali in due categorie contrapposte sulla base della loro funzione nella società e del loro contributo e che sono; intellettuali tradizionali ed organici.

In primis, abbiamo il tipo intellettuale tradizionale che fa parte della cultura dominante dell'aristocrazia, partecipando al mantenimento ed al sostegno di

questa egemonia culturale e sociale, essendo come entità funzionali nelle mani di questa classe. Tali intellettuali “i tradizionali” non hanno letteralmente alcun impatto reale sulla società mentre si nota l’isolamento dei letterati, artisti o altri appartenenti a questa categoria da qualsiasi problema sociale, fingendo di essere superiori del resto del popolo. Dall’altra parte troviamo gli intellettuali organici che, secondo Gramsci, a differenza dei tradizionali, essi sono membri attivi e visibili nell’ambito sociale, che esercitano una maggiore influenza positiva sul popolo, diffondendo consapevolezza e conoscenza in tutti i settori. Infatti, il compito che viene affidato agli intellettuali organici è vitale ed oggettivo nella società, il che corrisponde pienamente all’idea che abbiamo accennato in precedenza, di come gli artisti in generale dovrebbero agire nei confronti delle grandi questioni della loro società attraverso la loro arte, dedicando i propri lavori a riflettere e denunciare l’oppressione sociale e culturale imposta dalla classe dirigente, proponendo nello stesso tempo al pubblico una soluzione a tali problemi. In breve parole; essi usano la propria arte per lo scopo di migliorare le condizioni sociali. In conclusiva, questa distinzione tra gli intellettuali era evidente nelle sue parole pronunciate nei *Quaderni del carcere* 1971 e che sono come segue:

“Il tipo tradizionale e volgarizzato dell’intellettuale è dato dal letterato, dal filosofo, dall’artista. Perciò i giornalisti, che ritengono di essere letterati, filosofi, artisti, ritengono anche di essere i «veri» intellettuali. Nel mondo moderno l’educazione tecnica, strettamente legata al lavoro industriale anche il più primitivo o squalificato, deve formare la base del nuovo tipo di intellettuale.” (Gramsci A, Vol III, 1975, pp.1550-1551)

Sulla base di tutte queste diverse visioni, possiamo dire che l’arte e la letteratura sono istituzioni sociali che interagiscono con la realtà storica e sociale e le cui variabili ai fini della riforma e della valutazione. Possiamo collegare tutto ciò che è stato detto al principio della letteratura impegnata che il filosofo, drammaturgo francese Jean Paul Sartre ha ideato al fine che la letteratura sia un’immagine viva della società e dalla cui realtà l’autore tragga le proprie esperienze. Quest’ultimo,

secondo Sartre, dovrebbe essere in contatto con quello che lo circonda, avvicinandosi alla società a cui appartiene ed a tutte le sue questioni, pur essendo onesto nei suoi sentimenti e nelle sue espressioni nel momento in cui si rivolge al pubblico attraverso le sue opere che dovrebbero essere caratterizzate dalla sincerità. Tale teoria sartriana è stata riassunta dalla scrittrice Judith Emery Bruneau nel suo articolo *La littérature engagée* 2003, apostrofando:

“C'est dans l'essai *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) que Sartre a clairement théorisé cette doctrine littéraire. En fait, la théorie de la littérature engagée postule que l'écrivain participe pleinement au monde social auquel il appartient et doit, par conséquent, intervenir par ses œuvres dans les débats de son temps.” (Bruneau J E, 2003, p.69)

Nello stesso contesto, parlando della letteratura impegnata, appare indispensabile parlare anche del teatro impegnato, nel quale, troviamo che il drammaturgo tedesco Bertolt Brecht è stato considerato uno dei principali teorici di quest'arte, data la sua vicinanza alla tendenza marxista, credendo nello sviluppo di un'arte preminente nella lotta di classe e nell'avvento di una rivoluzione socialista. Quindi, secondo lui, Il nuovo teatro deve essere scientifico e non richiede più l'emotività del pubblico ma la sua razionalità, cercando di inserirlo nella produzione, facendolo partecipare attivamente alla rappresentazione e riflettendo sulle questioni sociali. Cioè, il pubblico non va più al teatro per commuoversi, ma per affinare le proprie capacità di pensiero critico sociale attraverso la realtà che gli viene fotografata dal drammaturgo. Mentre, quest'ultimo, attraverso le sue opere, espone le reali condizioni di esistenza e fa riflettere sulle possibili trasformazioni. Da ciò, si intende che il teatro impegnato dovrebbe essere realista. Infatti, con il teatro realista, il drammaturgo tedesco voleva dire che è la vera arte che svela in modo esplicito ed onesto le causalità complesse dei rapporti sociali al pubblico, includendolo nel trovare una soluzione e incitandolo a pensare per un possibile cambiamento. In tal modo, il pubblico diventa più

consapevole dei suoi diritti e sapere come sottrarli dalla classe dominante. (Brecht B, 1970, p.117)

Alla fine, tornando al teatro di Eduardo De Filippo che rispecchia la verità, si può affermare che nelle sue tre opere teatrali sopraccitate, non si potrebbe trovare soltanto un'analisi generale, ma piuttosto un'analisi specifica, ossia; un'analisi di tempo, spazio, ambiente, ogni personaggio, famiglia e situazione sociale. Questo è ciò che ha dato al suo teatro un valore universale.

3.2. Alternanza tra lingua/dialetto in *Napoli milionaria!*, *La paura numero uno* e *Mia famiglia* di Eduardo De Felippo

Nell'analisi delle tre commedie eduardiane sopraccitate e che sono scritte dopo la seconda guerra mondiale, Eduardo De Filippo ha sempre preso in considerazione l'affinità tra lingua e dialetto, egli attraverso le quali non rappresenta una sola tradizione popolare oppure una specifica classe sociale, ma le sue rappresentazioni variano a seconda del contesto e della realtà su cui voleva scrivere, perciò il linguaggio che usava nei testi non era affatto unico. Insomma, si legge nelle sue opere l'uso di una miscela tra l'italiano e il napoletano per vari obiettivi, tra cui, citava l'autore: “ *Lo sforzo di tutta la mia vita è stato quello di cercare di sbloccare il teatro dialettale portandolo verso quello che potrei definire, grosso modo, Teatro Nazionale Italiano.*” (De Filippo E, 1985, p.172). Da questa citazione, possiamo identificare l'obiettivo dell'autore dietro quest'ampio uso del plurilinguismo che era molto palese; è quello di aprire le porte al teatro dialettale napoletano verso un teatro nazionale italiano. Nel senso che il suo teatro diventa comprensibile al di fuori del territorio locale (napoletano). In altre termini; questo desiderio di trasformare il suo teatro che è stato confinato soltanto a Napoli verso uno nazionale, l'aveva stimolato a creare un modello di comunicazione più chiaro e comprensibile per tutta l'Italia, superando le barriere dialettiche ma senza rinunciare il suo dialetto che l'ha sempre considerato un patrimonio primario.

Anche se nell'Italia del secondo dopoguerra, l'italiano si estendeva progressivamente, egli però non ha scartato il dialetto dalle sue commedie, considerando l'uso unico della lingua letteraria è come un carcere per il suo teatro. Anzi, entrambi convivono ed interagiscono a seconda della classe sociale a cui appartiene il personaggio e della situazione comunicativa in cui si trova. Si nota da un canto, l'uso dell'italiano di livello discorsivo basso per avvicinare verso un discorso realistico e dall'altro canto, cercava di rendere il dialetto usato in modo più chiaro, togliendo i termini che possono risultare oscuri per il pubblico non napoletano. Confermava Eduardo durante una lezione di teatro, apostrofando:

Ci sono tanti linguaggi da usare in teatro che fanno sempre parte della lingua usuale, della lingua parlata. La lingua letteraria è un'altra cosa, ed io ritengo che sia sempre un carcere per il teatro. Bisogna adattare la lingua secondo il tema, il componimento e l'ambiente che trattiamo. Non esiste un linguaggio unico per il teatro; senza aggiungere poi che è anche un linguaggio personale. (De Filippo E, 1986, p.135)

In questo caso, possiamo fare un appello alla teoria di Michail Bachtin, la Polifonia, in cui ha parlato dell'opera (sia teatrale, sia letteraria) come un genere aperto che si mescola nella sua struttura interna tra classi diverse e lingue multiple (multilinguismo), in modo che la diversità linguistica rappresenta la caratteristica essenziale del discorso narrativo. Quindi, secondo Bachtin, all'interno dell'opera o del romanzo, il personaggio esprime il suo punto di vista sul mondo con la propria lingua, con la quale offre una personale valutazione del mondo in cui abita.

Se prendiamo in considerazione la prima commedia *Napoli milionaria!* (1945), con cui Eduardo De Filippo ha avviato la sua seconda raccolta "*Cantata dei giorni dispari*" e che viene considerata una delle commedie più rappresentative del suo teatro, si legge nel suo testo una variabilità di usi comunicativi tra la lingua italiana ed il dialetto napoletano. Infatti, la sua prima parte è svolta durante la guerra, dove non soltanto Napoli ma tutta l'Italia era

immersa nella povertà, la disoccupazione e nell'analfabetismo, quindi, nella città partenopea non tutta la gente era in grado di esprimersi in italiano e preferiva l'uso del napoletano nei propri discorsi, Tranne coloro che avevano un certo livello di conoscenze che erano veramente pochi, c'è ad esempio; il personaggio Riccardo Spasiano, un ragioniere, benestante, modesto e dignitoso, che spesso usava l'italiano ma a volte cambiava il suo linguaggio verso il napoletano e ciò succede a seconda della situazione o della persona a cui si rivolgeva. Pertanto, in questa prima parte, si nota che il dialetto è stato usato più della lingua, e questo viene confermato già dal primo termine con cui l'autore ha aperto la didascalia del primo atto, usando “*O vascio 'e Donn' Amalia Jovine*”, invece di dire il basso di donna Amalia.

In una scenetta del protagonista di *Napoli milionaria!* 1945, Gennaro Jovine, un ex operaio e disoccupato a causa della guerra, vediamo la presenza del bilinguismo nei suoi discorsi, come in questa seguente citazione, mentre stava parlando in napoletano, lo ha subito cambiato in italiano, soprattutto quando si tratta di argomenti importanti come quelli politici; la guerra, le leggi, il calmiere. Per Gennaro l'obiettivo dell'uso d'italiano quando parlava era per dare un tono serio a quello che diceva:

“GENNARO: ‘E professure pigliano pruvvedimente pe’ cuntolloro e ‘o popolo piglia pruvvedimente pe’ cuntosuio. [...] Perché il calmiere è una delle forme di avvillimento che tiene il popolo in soggezione e in istato di inferiorità. Il mio disegno di legge sarebbe quello di dare ad ognuno una piccola responsabilità che, messe insieme, diventerebbero una responsabilità sola, in modo che sarebbero divisi in parti uguali, onori e dolori, vantaggi e svantaggi, morte e vita, Senza dire: io sono maturo e tu no!”(De Filippo E, 1956, p.7)

Ma questo discorso non è stato per niente comprensibile a certe persone analfabete, come nel caso del personaggio Peppe ‘O Cricco che è (un mariuolo) un ladro di pneumatici, che alla fine, è rimasto chiuso senza capire niente di quello che diceva Gennaro, e rispondeva: “*PEPPE:(confessa, candidamente) Don Genn’, io nun aggio capito niente...*” (Ivi, 1956, p.39)

Nella seconda parte dell'opera, ambientata durante lo sbarco degli alleati, il dialetto napoletano si incontra con una lingua straniera e questo si nota quando la figlia Maria Rosaria, ha avuto una relazione con un soldato americano e nelle conversazioni della figlia con le sue amiche che pure loro avevano relazioni simili, usavano delle parole inglesi:

“TERESA: pecché accusì bello, sinceramente. M’ ‘o ddicette nfaccia: «Tua frenda più nais!» Io rispunnette: «Okei!» ‘A sera putraie n’atufrend suo ca sùbbeto s’annammuraie ‘e me e a me me piaceva più di lui e ce mettèmo d’accordo Io poi lledicette: «ci ho una frenda mia, che sarebbe Margherita (*la indica*), non ci hai un frendo tuo? »
Isso ‘o purtaie e accusì avimo fatto tre freind e tre freende”(Ibid)

In questa prospettiva, Eduardo voleva mettere in evidenza il momento in cui sono sbarcati gli alleati a Napoli, in quel periodo si sentiva spesso nelle strade qualche parola di origine inglese. Quindi, si può dire che, la scelta dell'uso linguistico e dell'integrazione di queste parole straniere nel testo, non era così spontanea dall'autore, bensì, questa nasce da un rapporto con una realtà storica determinata. In altri termini; questi usi linguistici sono generalmente condizionati dall'ambiente storico-sociale in cui vivevano.

L'alternanza fra lingua/dialetto torna di nuovo in una conversazione fra Amalia la moglie di Gennaro con il suo socio negli affari Errico Settebellize, allo stesso tempo suo corteggiatore. Notiamo che quando si tratta di soggetti sentimentali, la donna si esprime in napoletano puro, ma quando si tratta di affari e del lavoro Amalia prova ad usare la lingua italiana malgrado non la padroneggi bene e lo possiamo considerare come un italiano napoletanizzato, sebbene ella sia dialettofona, ma ciò non toglie importanza all'idea della variazione linguistica nei personaggi a seconda del tipo degli argomenti trattati. E questo è stato identificato in questa seguente citazione:

“AMALIA: (*disponendosi a formulare un serio discorso, da tempo maturato*) Sentite, Settebelli’... Voi sapete se io vi stimo e se ci ho o non ci ho una simpatia per voi... Anzi sento un trasporto così

reciproco che alle volte mi sento a voi vicino che mi guardate con gli occhi talmente assanguati, ca me pigliasse a schiaffi io stessa, talmente ca desiderasse che la fantasia fosse lealdà... (*Errico abbassa gli occhi triste. Amalia incalza*) La società che ci abbiamo[...] ci ha fatto *guadambiare* bene... e ringraziammo Dio... (*Conseguenziale*) perché dobbiamo commettere il malamente? Io tengo na figlia grossa... E Gennarino?" (Ivi, 1956, p.51)

Nell'ultimo atto della stessa commedia, si sente un miglioramento nell'uso d'italiano tra i personaggi. Oltre al ragioniere Riccardo che è apparso di nuovo, ma questa volta usando la lingua italiana nella maggior parte dei suoi discorsi, e il dottore che è venuto a curare la piccola figlia Rituccia, che si rivolgeva spesso al resto con un italiano fluente e questo rifletteva il suo livello sociale. C'era un lungo dialogo tra il brigadiere Ciappa ed il pater familias Gennaro, che mostrava una penetrazione tra la lingua e il dialetto, ma questa volta sembra diverso da quelli che abbiamo visto prima, si nota la presenza dell'italiano più del napoletano, e ciò indica il miglioramento che ha provato la società nella sua vita quotidiana, grazie al cambiamento epocale originato dal tragico periodo di guerra e dal postbellico dove si respira un po' di apertura. Riportiamo qui di seguito, due brevi conversazioni, da cui, possiamo distinguere la differenza tra il linguaggio usato all'inizio della commedia e come è diventato alla sua fine, sempre sotto la voce degli stessi due personaggi. Nella prima, notiamo che è generalmente priva dell'uso della lingua italiana rispetto al dialetto napoletano che ha ottenuto la maggior parte del dialogo:

“CIAPPA: [...] Bravo! Overamente bravo! Tu nunsì'muorto 'o saccio. Ne so' sicuro. Sott' 'o lietto tiene 'o contrabbando. Ma nunt'arresto! Ma damme 'a suddisfazione 'e temòvere. Nunfaccio manco 'a perquisizione... si te muove, nun t'arresto... Parola d'onore!

GENNARO: E allora si m'arrestate site na carogna!" (Ivi, 1956, p.36)

Mentre nella conversazione che segue, notiamo il contrario di quello che si è visto precedentemente:

“CIAPPA: Io da quando feci la sorpresa in casa vostra, mi sono sempre ricordato di voi con una certa simpatia. Diverse volte sono passato pure da qua, durante il tempo che siete stato assente, e ho domandato sempre notizie vostre.

GENNARO: Capisco, brigadie’, capisco tutto e vi ringrazio. Quello che mi avete detto nei riguardi di mio figlio Amedeo, in un altro momento m’avarria fatto asci pazzo e chi sa comme me sarria regolato.” (Ivi, 1956, p.72)

Per quanto riguarda la seconda commedia, *La paura numero uno* (1950), che sembra, sul piano linguistico, come una continuazione della fine della commedia precedente (*Napoli milionaria!*) dove si è già notato l'uso frequente della lingua italiana rispetto al dialetto napoletano nella comunicazione tra la maggior parte dei suoi personaggi. In questa seconda opera, invece, l'italiano si presenta ancora di più, e si vede sin dall'inizio il suo uso intenso. Ciò, indica che l'uso dell'italiano aumenta con il passare del tempo. Dato che *La paura numero uno* è ambientata pochi anni dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, ed il protagonista Matteo, il capo della famiglia Generoso era l'amministratore del palazzo in cui abita, il che, gli permetteva di vivere in una situazione economica più che accettabile. Tuttavia, questo non significa che l'autore abbia abbandonato il suo dialetto napoletano, ma lo troviamo sempre collegato con l'italiano, superando ogni forma di separazione. Anzi, esso viene adoperato anche se in una piccola percentuale rispetto a quanto accadeva prima. Notiamo, ad esempio, la presenza di alcune caratteristiche specifiche del dialetto, come la caduta della lettera “L” nell'uso degli articoli in napoletano; ‘o, ‘a al posto di “il” e “la”, le preposizioni; cu’ “con”, ‘e “di”, c'erano anche gli aggettivi dimostrativi come *chillo* invece di “quello”, *chesto* invece di “questo”, e pure la presenza delle forme pronominali, *nuie* “noi”, *vuie* “voi”, ecc.

Come viene accennato prima in *Napoli milionaria!*, quando un personaggio vuole esprimere un sentimento, ricorre subito all'uso del dialetto, e ciò è dovuto alla natura umana. Questo punto, torna anche qui, con Matteo che, a suo vedere, stava vivendo un periodo molto delicato del dopoguerra che gli appariva

insicuro, dominato dalla paura dello scoppio di un'altra guerra, quindi, lo troviamo spesso a parlarne con tutte le sue emozioni:

“Io n'ata guerra nun 'a faccio! Nun 'a faccio! Noi si può dire che da poco ci siamo ripresi, ci siamo messi un poco a posto... Ca puzzate iettà 'o sango! Accummencianon'ata vota cu' 'o sfollamento?... Io 'a poco aggio fatto biancheggia 'a cucina... Le lenzuola me l'aggio accattate fresche fresche... 'e matarazze, tutta lana di Scozia... Ogni fiocco di lana è una pecora scozzese... Poveri matarazzi miei... Virgi', ci siamo.” (Ivi, 1956, p.394)

Quello che abbiamo osservato, a differenza di quanto accennato in precedenza, è che l'uso del dialetto tra i giovani è diminuito, essi preferivano l'uso dell'italiano nella maggioranza dei loro discorsi, tranne certi giovani che non erano in grado di utilizzarlo a causa del loro livello di istruzione, come; il personaggio di Antonio che è un ex militare durante la guerra appare come una persona sciocca, c'era pure la cameriera di casa Generoso, Vincenza, che spesso esprime in napoletano, come vediamo, ad esempio, in questo dialogo:

“VINCENZA: E ce aggi' 'a mettere 'e camise pronte.

MATTEO: è momento 'e penzà 'e cammise? Piglia le valige!

Vincenza: 'O signore vo' 'e valige.” (Ivi, 1956, p.427)

Alla fine della commedia, si legge che l'uso del dialetto napoletano è (non del tutto) quasi sparito. Dall'altra parte, si nota la presenza quasi totale dell'italiano tra i personaggi. E ciò riflette il linguaggio che era più usato nei discorsi della gente partenopea all'inizio degli anni cinquanta.

La scelta di analizzare le tre commedie eduardiane sopraccitate non è casuale, ma piuttosto è il risultato di uno studio approfondito dell'intera produzione eduardiana. Come abbiamo visto prima, l'inizio della seconda commedia *La paura numero uno* (1950) rappresenta la fine della prima *Napoli milionaria!* (1945), quindi, eccoci di fronte alla terza e l'ultima commedia *Mia famiglia* (1955) che appare come una conclusione di tutte e tre.

Così come è stato già visto in *La paura numero uno*, anche in *Mia famiglia* si è notato che l'uso del napoletano è diventato raro, visto che l'italiano si è esteso sempre di più nella metà degli anni cinquanta, quando viene ambientata l'opera, in cui il paese era alla vigilia degli anni del Miracolo economico. Quindi, la gente ha conosciuto un certo sviluppo da tutti i lati, ed il dialetto in quel periodo viene parlato da persone meno istruite come la cameriera della famiglia Stigliano, Maria, oppure da quelli che provengono dalle zone di campagna come Michele Cuoco e sua moglie Carmela. Vista la forte presenza della lingua italiana in quest'opera, abbiamo voluto focalizzare nella nostra analisi su come e dove l'autore ha introdotto il suo dialetto napoletano che è stato veramente indispensabile per lui.

Proviamo a mettere in evidenza uno dei punti più essenziali per Eduardo, dato che è stato ripetuto in tutte le opere, si tratta dell'uso del dialetto napoletano che serve a dare più intensità ai sentimenti dei personaggi partenopei, cercando un conforto nelle loro radici. Il che, si vede quando Elena, si sente stanca del silenzio del marito che a causa di un dispiacere è diventato muto e le manca la voce. Essa si rivolge a lui in dialetto quando prova ad esprimere i suoi sentimenti: “*ELENA: (al marito) E sei stato dal medico? (Alberto accenna di sì). E ti ha dato buone notizie? (Alberto c.s.). Non per niente. Grazie a Dio il lavoro mio va bene, e non ci manca il pane [...] E poi, mi credi? Io ‘a voce toianun m’ ‘a ricordo.*” (De Filippo, 1957, p.43). Ciò, viene confermato dall'autore, pure nella fine della commedia in un discorso intimo svolto sempre tra Elena e Alberto che ha ripreso la parola, pronunciando:

“*ELENA: (con il cuore pieno di speranza) E dimane, t’aspetto?*”

ALBERTO: (incerto) Movedimmo...

ELENA: (girando lo sguardo intorno come per mostrare ad Alberto tutto ciò che lo circonda) Albe’, chesta è ‘a casa toia.

ALBERTO: (con un lieve sorriso ironico, ma con una infinita tenerezza) ‘A casa mia... (Poi con un ammiccare degli occhi e un

breve cenno del capo che vuole significare un promettente «sì» ripete ancora una volta) Statte bbona!” (Ivi, 1957, p.67)

Come abbiamo menzionato prima, i giovani di allora si trovano a parlare l’italiano più del napoletano nella loro vita quotidiana, ma in realtà sono rimasti sempre affezionati verso il loro dialetto, e questo viene sottolineato dall’autore, quando parlava il giovane napoletano Guidone, ha usato il termine “*frocoleaténne*”, dichiarando la sua grande ammirazione al loro dialetto, egli diceva:

“GUIDONE: (*pronto*) Quello che ho detto io. Beppe, senti a me, frocoleaténne. (*Ripensando all’espressione dialettale che gli è venuta alle labbra, socchiude gli occhi estasiato, ripronunciando la parola per assaporarne tutto il gusto che gliene viene, ogni qual volta può dimostrare agli altri quale raffinato conoscitore egli sia di battute, frasi e motti partenopei*) Frocoleaténne! Sentite, io credo che non ci sia al mondo nessun altro dialetto capace di poter esprimere qualunque sensazione e stato d’animo: frocoleaténne!... come se il mondo si frantumasse in minutissime scaglie di mica... come se un’enorme torta millefoglie sparpagliesse felice le sue squame profumate alla vaniglia sulla tela di Penelope... La parola ha in se stessa una miracolosa scala musicale, ricca di semitoni e di bemolli. Frocoleaténne! (*traducendo in lingua*) lascia che il mondo caschi, non te ne dare per inteso... (*E conclude convinto*) Io so’ pazzo p’ ‘o dialetto nostro.” (Ivi, 1957, p.15)

Nella stessa citazione, e nella stessa sequenza discorsiva, ci troviamo sempre davanti ad una palese alternanza tra lingua e dialetto (la cui conferma il multilinguismo eduardiano), mentre il personaggio inizia il suo discorso in italiano, lo conclude in napoletano. Su questo punto di interferenza linguistica, concludiamo con la dichiarazione di un insegnante di storia della lingua italiana all’università di Napoli Federico II, Nicola De Blasi, sottolineando che:

“In questa variegata gamma di punti di vista (il dialetto come lingua affettiva, o in interferenza involontaria con l’italiano, o ancora osservato e apprezzato da chi se ne dichiara appassionato) sono testimoniate alcune delle percezioni e valutazioni del dialetto che

costantemente è possibile tuttora osservare in una città dagli usi linguistici tutt'altro che uniformi.” (De Blasi N, 2016, p.264)

Alla fine possiamo dire che il linguaggio che è stato introdotto da Eduardo De Filippo nelle sue tre commedie postbelliche *Napoli milionaria!*(1945), *La paura numero uno* (1950) e *Mia famiglia* (1955), non era affatto uniforme, bensì, una chiara alternanza tra la lingua italiana ed il dialetto napoletano che varia a seconda della classe sociale a cui appartiene il personaggio e dalla situazione comunicativa in cui si trova. Questa varietà linguistica secondo Eduardo dà al teatro una visione completamente realistica della vita, invece di usare unicamente la lingua letteraria che lo rende come una prigioniera. Perciò, vediamo che il linguaggio usato, muta a seconda del contesto storico-sociale del periodo in cui sono state scritte le commedie.

3.3. Spazio e temporalità nelle opere eduardiane

L'attore-autore-regista partenopeo, nelle sue opere era molto attento alla descrizione dello spazio e dell'ambiente, mentre ha dedicato ogni apertura della maggioranza delle sue commedie alla descrizione del posto in cui si svolgevano le vicende, mettendo in evidenza i minimi dettagli che erano presenti in quel luogo. Le tre opere di Eduardo De Filippo prescelte nel nostro lavoro, si svolgono interamente in casa, la cui viene considerata come uno spazio chiuso. Quindi, egli attraverso il suo mondo interno che si è materializzato in forma di casa ha cercato di mostrare la realtà del mondo esterno in un periodo preciso. Oppure, l'autore partenopeo prova a mettere in scena la crisi della famiglia che si trova dentro casa come metafora della crisi della società. Tutto ciò, viene affermato dalla scrittrice Anna Barsotti, dicendo che:

“Alla base del familismo scenico del nostro autore c'è la convinzione che i problemi individuali e sociali sono il riflesso di quelli domestici: ossia, attraverso i problemi concreti e quotidiani dell'uomo si riconoscono i problemi della società. Il punto d'osservazione *interno* consente al teatro di Eduardo di rispecchiare anche il mondo di vivere *esterno*.” (Barsotti A, 1988, pp. 65-66)

Dunque, per meglio chiarire quanto appena detto, possiamo riassumere il tutto sostenendo che la descrizione dello spazio interno (casa) era strettamente legata alla situazione del suo esterno e del contesto storico di allora. Pertanto, si può notare una evidente presenza di una relazione tra il tempo in cui si è svolta la storia e lo spazio concepito dall'autore.

In *Napoli milionaria!* (1945), per quanto riguarda l'ambiente in cui si è svolta la vicenda, Eduardo De Filippo ha scelto uno spazio chiuso molto significativo, vale a dire: *'O vascio 'e donn'Amalia Jovine*. *'O vascio* è un termine napoletano per indicare in italiano "il basso", secondo la scrittrice napoletana Concetta Celotto nel suo libro *'O vascio, breve storia dei "bassi" napoletani* (2012), ha definito questo termine come una piccola abitazione a pian terreno che affaccia sulla strada, e questo tipo si trova generalmente nei bassifondi popolari nella città partenopea.

L'autore apre la sua commedia con una didascalia in cui troviamo un'accurata descrizione di *'O vascio*: *"Enorme «stanzone» lercio e affumicato[...]"* (De Filippo E, 1956, Atto I, p.7). Con queste prime parole sottolineate dall'autore, egli vuole mettere in evidenza la misera condizione del basso (spazio) attraverso il tempo in cui viene svolto il primo atto della commedia, che era nel profondo del periodo bellico *"Siamo alla fine del secondo anno di guerra (1942)." (Ibid)*. In questo periodo, non soltanto Napoli, ma tutto il paese era "affumicato" dai bombardamenti, vivendo in una povertà assoluta ed in un disordine a tutto tondo causato dalla miseria e dalla corruzione di allora. E queste ripercussioni della guerra ossia questo clima che appartiene al mondo esterno viene fotografato dall'autore in uno spazio interno preciso, con delle immagini che rappresentano la sofferenza in cui viveva la famiglia Jovine. La casa Jovine era un esempio vivente a quello che è successo pure nel vicolo e nelle altre case, sempre nella didascalia, pronunciava l'autore: *"Dal vano di fondo si scorgerà il vicolo, nelle prime ore del mattino, e i due battenti laterali dei bassi dirimpetto. Al centro di essi, un altarino in marmo eretto alla Madonna del Carmine dai fedeli abitanti*

del vicolo. Sulla mensola sottostante una piccola lampada votiva ad olio, sospesa.”(Ibid)

A tal riguardo, possiamo fare un richiamo alla teoria del critico letterario russo Michail Bachtin *il Cronotopo*, che l'ha introdotta dall'ambito matematico-fisico al campo della letteratura e filosofia, per dimostrare quanto questo concetto possa apportare nuovi contributi all'analisi dei testi letterari, esprimendo innanzitutto la cui base che si tratta dell'interconnessione dei rapporti temporali e spaziali che danno forma ad un testo scritto, ovverosia, l'inscindibilità di tempo e spazio all'interno di un romanzo. Tale concezione viene definita dal teorico come tale:

“Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par «temps-espace»: la corrélation essentielle des rapports spatiotemporels. [...] Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps. Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire.” (Bakhtine M, 1978, pp. 237-238)

Nello stesso contesto, egli aggiunge che questa connessione non è pienamente reciproca, ma implica piuttosto la subordinazione dello spazio al tempo. Vale a dire, che il cronotopo nel testo letterario è tempo più spazio, non tempo e spazio insieme. Nel senso che, è il tempo, all'interno della narrazione, che determina la descrizione spaziale.

Infatti, nella letteratura, un luogo interno che sia una casa che un basso, simboleggia uno spazio intimo, in cui si sente la sicurezza, la tranquillità e il calore familiare, rispetto a quello esterno che è uno spazio ostile, dove c'è l'insicurezza, il disordine, la freddezza e il pericolo.

In questa presente commedia, si nota l'influenza dello spazio esterno sullo spazio interno, mentre vediamo i fatti del mondo esterno penetrano le mura domestiche e quest'ultimo ha reso il basso della famiglia Jovine un luogo insicuro. Come viene confermato nella seguente scena: "*Ciappa: (Ciappa fa un giro intorno al letto e col bastone solleva un lembo della coperta scoprendo al di sotto ogni ben Dio: le più svariate e introvabili derrate alimentari) Vedite ccà: vedite quantu bene 'e Dio!.*" (De Filippo E, 1956, Atto I, p.35). Infatti, questa insicurezza che viene importata dal mondo esterno, era molto evidente sia nel vendere il caffè che nella pratica del mercato nero dentro 'O vascio di Donna Amalia, e questo rischio ha portato un immenso pericolo per tutta la famiglia, soprattutto con l'arrivo del brigadiere Ciappa al basso della famiglia Jovine per arrestarli e mandarli in galera a causa del traffico illecito che è stato scoperto dentro casa.

La seconda parte di *Napoli milionaria!*, si apre con una descrizione spaziale che è completamente diversa da quella del primo atto:

"La casa di donn'Amalia Jovine ha un volto di lindura e di «siccheria» fastosa. Le pareti sono color ciclamino, il soffitto color «bianco ricotta» decorato in oro e stucchi. [...] Quella parete, invece, fino a una certa altezza e per la lunghezza di circa un metro e mezzo è tutta rivestita di mattonelle bianche maiolicate che fanno da pannello a una mensola di marmo infissa nel muro. Su questa mensola troneggia una enorme e lucente macchina da caffè; l'arredamento dell'ambiente è fiammante, lustro, in stile Novecento.[...]" (De Filippo E, 1956, Atto II, p.37)

Insomma, già dall'inizio si nota la scomparsa dell'uso del termine 'O vascio 'e donn'Amalia Jovine, che viene sostituito con *La casa di donn'Amalia Jovine*. Di fatto, il luogo ha avuto un aspetto nuovo e splendente di stile Novecento, non è più lercio o legato al brutto Ottocento come era prima, mentre quei colori oscuri che erano presenti sui muri venivano sostituiti con altri colori più chiari che danno una sensazione di vita e di allegria, così come il colore *ciclamino* delle pareti, che in realtà è un tipico colore di fiore che simboleggia la fioritura e la buona fortuna. Si appare anche il colore del soffitto in *bianco* che

indica a sua volta la libertà, la pace ed il nuovo inizio, il cui viene decorato in *oro* che rappresenta proprio la ricchezza. Dunque, possiamo dire che tale trasformazione/rinnovamento dello spazio era visibile solo quando la casa è diventata più migliore di come era prima, mentre si legge ancora la sparizione del disordine e della miseria che erano evidenti in precedenza.

Insomma, questa seconda parte è stata ambientata dopo la cacciata dei nazisti e con lo sbarco degli alleati, in cui, si sentono i sintomi della fine dei guai del periodo bellico, mentre si respira un po' di libertà e soprattutto c'erano i segnali del benessere che cominciano ad apparire. Da una parte; dentro casa che ha recuperato la sua intimità e la sua sicurezza, diventando uno spazio in cui si festeggiano i compleanni, con la sparizione delle merci illecite. Dall'altra parte; pure i vicoli del mondo esterno hanno conosciuto una chiara prosperità, che a loro volta trasportano la loro tranquillità e la loro armonia verso il mondo interno, con un accenno all'effetto dello spazio esterno su quell'interno, tutto ciò è stato menzionato da Eduardo:

“Davanti alla immagine della Madonna del Carmine, nel vicolo, i fiori sono essiccati, le candele spente; si noteranno però nuove decorazioni all'icona ed anche cinque globi di vetro con lampadine elettriche. [...] Fuori del basso, si avrà la sensazione che *c'è libertà* e i generi alimentari si smerciano in abbondanza. Le voci interne dei venditori suonano così: «Che belli pullaste!» «Puparuole, mulignane», «Chi fuma? Chi fuma?»” (Ibid.)

Analizzando la narrazione dell'autore che riguarda la descrizione spaziale in due epoche diverse, come viene evidenziato dal primo atto all'altro, si percepisce l'importanza del tempo nella descrizione dello spazio, mentre quest'ultima subordina all'egemonia del primo (tempo) e non il contrario. In questo caso, si può dedurre che l'aspetto dello spazio muta soltanto con il mutamento del periodo. Dunque, il presente esempio potrebbe essere considerato come un'esplicita incarnazione della teoria bachtiniana del tempo e dello spazio nella narrativa letteraria, che abbiamo menzionato prima, dove il tempo domina lo

spazio nell'esperienza narrativa. Quindi, si vede che lo spazio si muova al ritmo del tempo in quanto possiamo distinguere il tempo della narrazione dalla descrizione dello spazio.

Come si è menzionato precedentemente, pure la seconda commedia *La paura numero uno* (1950) è stata ambientata in uno spazio chiuso, ma questa volta non è un basso ma è una casa. L'autore partenopeo ha scelto di dividere lo svolgimento della sua vicenda in due appartamenti diversi che si trovano nello stesso edificio. Nei due primi atti della commedia ci troviamo in casa Generoso:

“Una camera di soggiorno situata al centro dell'appartamento. Quasi tutta la parte di fondo è costituita da un ampio finestrone a vetri, dal quale si scorge la ringhiera che delimita il quadrato del cortile, nonché, oltre di essa, al centro, le porte degli altri appartamenti, e la scala che conduci ai piani superiori [...]. Un ampio scrittoio. Un tavolo, un divano, sedie e poltrone. In fondo, al centro del finestrone, un mobile radio[...].” (De Filippo E, 1956, Atto I, p. 385)

Da questa descrizione spaziale, con la quale si apre il primo atto della commedia *La paura numero uno* (1950), si è notata, da un canto, una flagrante differenza tra questa e quella dell'inizio dell'opera precedente *Napoli milionaria!* (1945) che si presenta in pessime condizioni, mentre i cui eventi avevano luogo durante il periodo bellico. Dall'altro invece, si sono osservate delle somiglianze tra questa presente descrizione e quella della seconda parte di *Napoli milionaria!*, dove la casa rispetto a quanto era prima, viene apparsa ben ordinata, rinnovata e considerata come un contenitore di nuovi oggetti che indicano l'inizio della fine della guerra. Da qui, possiamo dire che la descrizione iniziale di Casa Generoso sia una continuità alla descrizione finale di Casa Jovine, che entrambe danno dei segnali della rinascita postbellica.

In questa commedia, l'autore da un lato, prova ad illustrarci la tranquillità, la pace e la discutibile rinascita postbellica che coprono il mondo esterno e la sua applicabilità alla descrizione del mondo interno. Il che viene confermato, quando Virginia diceva: “*VIRGINIA: Io, quando esco, vedo tutta gente tranquilla, ca se*

diverte, va in automobile, a teatro... se va a fa' na scampagnata c' 'a famiglia, pe' piglià nu poco d'aria." (De Filippo E, 1956, p. 394). Dall'altro; si sono notate la confusione, l'incertezza e pure la paura di un nuovo scoppio a causa dell'insicuro periodo postbellico, le quali vengono osservate attraverso gli occhi di Matteo, che risponde all'idea di Virginia: "*MATTEO: Perché se non vedi quello che vedo io, vuol dire che non osservi; non raccogli. Vuol dire che quando ti porto con me per strada, è come si me portasse un bastone, nu mbrello... Ma nun 'e vvide 'e negozie pieni? Non vedi la gente compra vestiti e scarpe come se fosse niente?*" (De Filippo E, 1956, pp.394-395). Da cui, possiamo dedurre il grande interesse che Eduardo ha dedicato alla descrizione dello spazio a spese del tempo di allora. Un periodo che viene visto da alcuni come un periodo di rinascita che porta in sé la fine dei momenti tragici, mentre per altri era un periodo di completa incertezza e paura di un improvviso ritorno alla guerra.

Come è stato menzionato in precedenza che questa presente commedia è stata ambientata in due spazi diversi. Si osserva che lo spazio in cui si sono svolti i suoi primi due atti *casa Generoso* viene sostituito nell'ultimo atto, siamo in casa Conforto:

"Un'ampia stanza ariosa, linda, allegra. Allegra non per i toni dei colori, i quali sono piuttosto smorti e sbiaditi dal tempo, ma per l'insieme singolare dell'arredamento. Ogni angolo forma un ambiente a sé: camera da letto, da pranzo, soggiorno, cucina e dispensa. In sintesi la camera presenta i caratteri e i conforti di un intero appartamento. Tutto è stato collocato religiosamente intorno, a testimonianza di un'epoca, una sensazione, un ricordo." (De Filippo E, 1956, atto III, p. 429)

Eduardo De Filippo, attraverso questa descrizione voleva mostrare ancora il progresso che ha provato la casa in particolare e tutta Napoli in modo generale, a seconda del mutamento epocale, si nota l'uso di alcuni aggettivi positivi, per descrivere lo stato e le condizioni di quel luogo che era arioso, lindo e allegro. Infatti, pure il mondo esterno era arioso e allegro così come era la casa. Il quale viene scorto attraverso un balcone che si affaccia su una delle più belle zone di

Napoli, “[...] *Il balcone aperto sulla collina di Posillipo e sul mare.*” (De Filippo E, 1956, atto III, p.429). Insomma, il balcone che fa parte dello spazio chiuso, e che è conosciuto come l'esterno di casa, dato che è considerato il nesso con il mondo esterno, perché esso è l'unico posto, da cui possiamo vedere lo spazio esterno dall'alto, e stare lì in piedi indica un miglioramento della posizione sociale, e questo sentimento viene provato nella conversazione di Matteo insieme a sua moglie, dialogando: “*MATTEO: Ma qua si respira. (Si avvicina al balcone) Virgi', tu vide stu balcone? VIRGINIA: è un paradiso (E va sul balcone a godere del panorama).*” (De Filippo E, 1956, pp. 437-438).

In sintesi, questi oggetti come il balcone, la finestra oppure il telaio a vetri che danno sul vicolo sono considerati come dei fili che uniscono la vita di dentro con quella di fuori, ossia, come gli occhi dello spazio interno che attraverso i quali si può osservare il mondo esterno. Al di là di tutto questo, c'era presente anche un insieme dei mobili scelto dall'autore e che è stato ispirato dal buongusto dell'Ottocento, rispetto alle case che vengono descritte precedentemente, in cui si parla dello stile del brutto Ottocento, mentre pure questo indica il miglioramento che aveva provato la presente casa.

Per quanto riguarda l'ultima e la terza commedia eduardiana *Miafamiglia* (1955), l'autore ha seguito lo stesso modo con cui ha formato le commedie precedenti, dove la casa è sempre stata lo spazio preferito in cui si svolgono le vicende. Infatti, c'è una cosa che forse alla quale non ci siamo riferiti in precedenza, è che l'autore in queste tre opere, sceglie un angolo specifico in casa, sia una stanza che un salotto, in cui raccoglie e interpreta tutti gli eventi esistiti.

In casa Stigliano. “*Una stanza di passaggio che divide tutti gli ambienti dell'appartamento: luogo in cui la famiglia che ci interessa s'incontra e si intrattiene. L'arredamento dell'ambiente si riduce a pochi mobili di un certo buon gusto, mal disposti e mal curati[...].*” (De Filippo E, 1956, Atto I, p.7). Nonostante il benessere che era apparso nei mobili di casa che erano di buon

gusto, ciò che attira la nostra attenzione è il disordine della stanza, che rispecchia le difficoltà affrontate dalla famiglia Stigliano in un periodo incerto. La vicenda è ambientata negli anni cinquanta, qualche anno dopo la guerra e pochi anni prima del miracolo economico. In altre termini: le difficoltà che la famiglia ha incontrato durante il delicatissimo periodo del dopoguerra appaiono nella descrizione dello spazio domestico mal curato.

Come è già avvenuto nelle commedie precedenti, anche in questa presente possiamo distinguere come Eduardo De Filippo ha trattato la descrizione spaziale, mostrando i progressi che ha conosciuto la casa da un atto all'altro a seconda del tempo che pure a sua volta muta. Insomma, si osserva una trasformazione graduale nel descrivere la casa di *Mia famiglia*, cominciando dal secondo atto che si svolge sempre in casa Stigliano: *“L’ambiente è stato completamente trasformato. Pochi mobili dell’arredamento che conosciamo sono rimasti al loro posto[...]. Al levarsi del sipario la scena è vuota. Sparse per terra, intorno alle macchine da cucire, si noteranno oltre ai ritagli di stoffe, diverse carte unte di grasso, gettate alla rinfusa.”*(De Filippo Eduardo, 1956, p. 34).

Questo atto si apre con una casa rimessa a nuovo, si nota la presenza di pochi antichi mobili necessari e l’aggiunta di altri nuovi che rispecchiano la modernità come l’apparizione della macchina da cucire che indica una delle novità del tempo soprattutto nel mondo femminile, ma questo oggetto ha creato un po’ di disordine a causa dei teli ed dei pezzi di stoffa che sono fotografati sparsi sul pavimento, il cui potrebbe indicare il passo malfatto verso la modernità da alcuni individui. Con l’apertura del terzo atto, quel disordine e quella sporcizia sono spariti, e tutto lo spazio domestico è diventato ben ordinato, con uno stile più professionale che indica il benessere raggiunto sia dalla famiglia che dalla società italiana con il passare del tempo ancora confuso e questo appare nell’ultima didascalia dell’opera : *“La stanza è sempre la stessa. Soltanto un significativo miglioramento si nota nell’ordine e nella pulizia. Le sei macchine da cucire, ad*

esempio, sono sempre al loro posto, ma in bell'ordine allineate, spolverate e lucide.”(De Filippo E, 1956, Atto II, p.55).

Di fatto, si è notato che ognuna delle tre commedie di Eduardo sarebbe una continuazione cronologica dell'altra, cioè, *La paura numero uno*, 1950, è una continuazione cronologica di *Napoli milionaria!*, 1945, la stessa cosa per l'ultima commedia *Mia famiglia*, 1955, che sarebbe la conclusione delle due opere. Questo flusso viene letto anche nelle trasformazioni di casa a seconda del mutamento epocale, mentre abbiamo visto che la famiglia Jovine che stava vivendo in un basso lercio ed affumicato poco dopo si è trasferito in uno lindo (in *Napoli milionaria!*). Con il cambiamento del periodo tra la prima commedia e la seconda, si sente come se la famiglia Jovine avesse lasciato il basso, trasferendosi verso un nuovo appartamento con il nome di famiglia Generoso (in *La paura numero uno*). Mentre quest'ultima si trasferisce a casa Stigliano (in *Mia famiglia*) che è più ampia e arredata rispetto ai primi ambienti, con quest'ultima commedia è come se l'autore volesse fotografare una nuova vita familiare dentro una casa che è alla vigilia degli anni del miracolo economico.

Infine, possiamo dire che la descrizione spaziale usata dallo scrittore nelle tre opere teatrali e le differenze sostanziali che abbiamo visto da un'opera all'altra e da un atto all'altro non erano affatto spontanee. Si riferiscono piuttosto ai problemi, cambiamenti epocali e progressi a cui la famiglia italiana e tutta la società italiana hanno assistito, partendo dalla guerra fino agli anni cinquanta che portano in sé la prosperità. In altri termini, tali tre opere eduardiane rappresentano una descrizione sequenziale dei mutamenti storici della società/famiglia napoletana in particolare ed italiana in generale, disegnando un filo narrativo di vicende successive senza interruzioni, offrendo una vera e propria testimonianza storica degli avvenimenti che hanno marcato la storia dell'Italia del tempo.

Se entriamo nell'analisi spaziale in modo dettagliato, ci rendiamo conto che l'autore ha usato degli oggetti per indicare o per rivelare dei fatti reali successi nella vita quotidiana di quel periodo. Infatti, gli approcci letterari rifiutano l'idea che gli oggetti che compaiono all'interno dello spazio formino soltanto uno sfondo, o un semplice arredamento che ci porta ad una semplice descrizione priva di qualsiasi relazione umana o sociale, piuttosto, è uno degli strumenti principali per descrivere la realtà. Se prendiamo l'esempio dell'approccio post-strutturalista e semiologico di Roland Barthes, che fa parte della scienza che studia la vita dei segni nella vita sociale, in cui, il teorico ha parlato della decodificazione dei significati nascosti negli oggetti, che sembrano banali in apparenza, ma in realtà sono come dei simboli. In sintesi, lo spazio, è un luogo in cui l'evento accade ed è qualificato dall'insieme degli oggetti che non sono soltanto elementi scenografici, ma sono simboli pieni di un fortissimo significato, quindi, la precisione nella descrizione dell'ambiente aumenta di più quando il contesto storico-sociale diventa più notevole.

Nelle opere di Eduardo si nota un forte valore semiotico, in cui, troviamo che la disposizione degli oggetti sottolinea un significato simbolico molto profondo. Perciò vediamo la loro presenza in modo abbondante e chiaro in ogni angolo, e ognuno di essi simboleggia una certa verità e quest'ultima potrebbe essere legata sia al contesto storico-sociale del periodo di allora che ai rapporti dei membri di famiglia che abitano in quello spazio. Se iniziamo con *Napoli milionaria!*, prima di iniziare ad analizzare i rapporti familiari attraverso gli oggetti, sarebbe necessario menzionare che questa commedia è stata aperta con l'uso di una parola a doppio taglio "*affumicato*". Infatti, possiamo dire che il drammaturgo ha dedicato due significati a questo termine. Da un canto, come abbiamo visto in precedenza, esso riguarda il periodo in cui si è svolto il primo atto della commedia, quando la guerra era ancora in vigore e tutto il paese era affumicato a causa dei bombardamenti. Dall'altro invece, possiamo vedere il significato di questo termine da una prospettiva diversa, cioè, l'espressione dello

stanzone affumicato è stata usata come una metafora per dimostrare i conflitti o il malinteso esistente fra i membri della famiglia che vivevano sotto lo stesso tetto.

Queste tensioni tra i membri familiari possono essere lette attraverso l'uso dell'autore di alcuni oggetti o mobili. Il primo oggetto emblematico da menzionare, vista la sua presenza costante in tutte e tre opere teatrali è il tavolo, che in ogni casa viene considerato come il punto di ritrovo oppure come l'elemento centrale nella vita familiare ed attorno a cui si uniscono tutti i membri della stessa famiglia per discutersi, svelando le loro carte e si confrontano tra di loro. Dunque, grazie all'apparizione di questo presente oggetto insieme alle sedie, divani, letti e poltrone, che possiamo intendere come erano le relazioni dentro la famiglia nella poetica di Eduardo.

All'inizio delle commedie, si nota sempre l'incomprensione fra i membri familiari, come nel primo atto di *Napoli milionaria!*, in cui appaiono dei mobili di bassa qualità, ispirati al brutto ottocento come un tavolo grezzo pieno di tazze da caffè sporche circondato da sedie di paglia, c'era pure il letto matrimoniale che viene descritto come tale: “*un letto matrimoniale di ottone tubolare ormai ossidato e opaco*”. Il cui in realtà simboleggia la vita coniugale. Quindi, la pessima condizione con cui è stato esposto il letto indica perfettamente l'incomprensione tra marito-moglie che lo scrittore ha rivelato nella sua commedia. Mentre nella seconda opera *La paura numero uno*, ci sono dei mobili di gusto discutibile, un tavolo, sedie, poltrone e uno scrittoio mal curati e pieni di giornali sparsi che aumentano il senso di disordine che rispecchia a sua volta il disordine che c'è in casa Generoso tra tutti i suoi familiari. In *Mia famiglia* invece, appaiono alcuni mobili rotti “*Qualche poltrona zoppicante; del sediamo malfermo*”, che formano un chiaro simbolo della profonda frattura che c'è dentro la famiglia Stigliano. In più, si vede nel secondo atto di quest'ultima commedia che il tavolo centrale viene spostato e messo da parte, dato che i membri della stessa famiglia non s'interessano nemmeno a radunarsi per dialogare.

Si notano sempre delle forti associazioni tra le commedie eduardiane sopraccitate, mentre nella seconda parte di ognuna di esse vediamo un notevole miglioramento nell'uso degli oggetti scelti dall'autore, sostituendo i vecchi mobili che erano in disordine con altri nuovi e ben organizzati in casa. Ciò indica la comprensione che stava emergendo nella famiglia, in altri termini; questo sarebbe un segnale della fine della rottura familiare. Come è stato evidenziato nella seconda parte di *Napoli milionaria!*, dove l'arredamento dell'ambiente si è trasformato da affumicato a fiammante, lustro, in stile Novecento. Ed il letto matrimoniale che prima era opaco, è stato ricoperto con una lussuosa coperta di seta gialla. C'era pure il caffè che possiamo considerare come uno degli oggetti molto significativi in *Napoli milionaria!*. Esso, all'inizio della commedia appare come una merce molto importante per Amalia e i suoi affari della borsa nera e che è stata una delle cause di tanti problemi con suo marito che era contro questi affari. Alla fine dell'opera invece, il caffè viene evidenziato come elemento unificante, soprattutto quando vediamo il marito che offre alla moglie una tazzina da caffè per tranquillizzarla, in un momento duro che la famiglia stava passando: "GENNARO: Teh...Pigliate nu surzo 'e cafè...(Le offre la tazzina, Amalia accetta volentieri)". (DE FILIPPO E, Atto III, 1956, p. 88).

Per quanto concerne il tavolo che è stato abbandonato prima, è diventato il luogo d'incontro sia per festeggiare, che per riunirsi allo scopo di risolvere i problemi familiari emersi. Il quale viene sottolineato dall'autore nelle ultime didascalie delle opere, vedendo ad esempio in *Mia famiglia*: "Intorno al tavolo da pranzo, apparecchiato con dignità e diligenza, si troveranno in cordiale conversazione: Michele cuoco, Carmela sua moglie, Elena, Alberto Stigliano e Arturo." (De Filippo E, 1956, Atto III, p. 55). Anche al di fuori, davanti all'immagine della Madonna del Carmine, c'erano delle candele e dei lumi spenti e che alla fine vengono accesi, dando luce a tutto il vicolo e questo viene interpretato come una speranza di superare i guai; uno fisico a causa delle perdite che la guerra ha lasciato, e un altro morale a causa delle ripercussioni del periodo bellico

sull'essere umano. E questo vale all'ultima espressione pronunciata dal protagonista, indicando che i problemi verranno superati «*Ha da passà 'a nuttata*».

È vero che gli oggetti nello spazio usati come simboli sono fondamentali per comprendere i complessi rapporti fra i membri familiari, ma ce ne sono altri che possono indicare pure i mutamenti epocali. In effetti, il periodo che unisce lo svolgimento delle opere teatrali di Eduardo De Filippo, *Napoli milionaria!* (1945), *La paura numero uno* (1950) e *Mia famiglia* (1955), è molto delicato, partendo dai momenti di guerra dominati dalla povertà, dal disordine che hanno colpito tutto il paese, fino agli anni cinquanta, vale a dire il periodo del dopoguerra, in quest'ultimo periodo sono comparsi i primi segni della crescita e del benessere economico. Questo passaggio dal periodo bellico al postbellico è stato fotografato dall'autore nel passaggio da un atto all'altro di ogni commedia. In primo luogo, in *Napoli milionaria!*, quello stanzone del primo atto che era lercio e affumicato, pieno di vecchi oggetti disordinati, nel secondo atto invece, ha avuto un aspetto lindo e qualche pretesa di «sciccheria» fastosa, in questa seconda parte, possiamo dire che la casa è diventata come un vero contenitore di oggetti di consumo, che rappresentano a loro volta il lusso che la famiglia/società del tempo ha iniziato a conoscere.

Tra questi nuovi oggetti che appaiono nella didascalia del secondo atto della prima commedia, notiamo una nuova macchina da caffè che compare al posto della tipica caffettiera napoletana “*La cuccumella*”, mentre fa la sua comparsa anche il profumo su tutti gli oggetti presenti nello spazio domestico. Tutto ciò è stato descritto dall'autore come segue: “*una enorme e lucente macchina da caffè; l'arredamento dell'ambiente è fiammante, lustro, in stile Novecento. Sul letto matrimoniale, una lussuosa coperta di seta gialla[...]. Una grossa bottiglia di acqua di colonia e se ne serve per profumarsi le mani e il collo. Poi versa un po' del liquido [...] sui mobili e sul pavimento*” (De Filippo E, 1956, Atto II, p.37). La stessa cosa ne *La paura numero uno*, in cui si parla dell'apparecchio radio,

malgrado che esistesse anche prima, ma si nota un aumento del suo utilizzo durante il periodo del dopoguerra come un importante mezzo di comunicazione di massa. Si nota anche l'apparizione di un nuovo mezzo di trasporto che è la motocicletta o come viene chiamata "*La lambretta*" tra i giovani di allora e che è stato un oggetto straniero per i vecchi:

“LUISA: S'è comprata quella motocicletta corta corta, con le ruote piccole piccole....

MARIANO: La Lambretta, mamma.

LUISA: Eh, sì... che a me mi fa una paura... Basta, è meglio che non ne parliamo. [...] Il rumore che fa mi stordisce. Così ho perso un tassì, e ho detto: «Vai appresso al signorino...» (*Con amoroso rimprovero*) Gli avevo detto di non correre... io non lo perdevo d'occhio, da dentro il tassì... Certi momenti, passava fra le automobili, che pareva che allora allora investivano. E il cuore mi andava per aria. Già, se succedeva qualche cosa a lui, mi buttavo al tassì pur'io.” (De Filippo E, 1956, Atto I, p. 388)

Pure in *Mia famiglia* lo spazio conosce una trasformazione totale, in cui appare qualche oggetto di attualità, come il telefono, un mobile radio, le mensole di legno grezzo sono state sostituite da vere e proprie scaffalature in metallo cromato e soprattutto le sei macchine da cucire che hanno riempito il soggiorno di casa Stigliano, formando un laboratorio di sartoria. Queste ultime vengono descritte dall'autore come tale:

“[...]Sei macchine da cucire, che figurano allineate a poca distanza l'una dall'altra, come in un vero e proprio laboratorio. Alle pareti figurano attaccati a dei rampini vari modelli di carta per abitucci da bambini e delle mensole di legno grezzo con sopra intere pezze di stoffa in tinte diverse, e pile di vestitini già confezionati.” (De Filippo E, 1956, atto II, p.35)

L'altra nozione che ha suscitato il nostro interesse è l'apparizione dei giornali che appartengono a diversi generi politici. Tutto ciò, si legge nella didascalia del primo atto di *La paura numero uno*: “*Sulle sedie, sui mobili, e specialmente sullo scrittoio, figureranno mucchi di giornali illustrati e*

quotidiani, d'ogni genere e tendenza politica." (De Filippo E, 1956, atto I, p. 385). A tal punto, possiamo dire che questo indica l'incertezza, la confusione e la paura da cui soffre il capofamiglia Matteo Generoso a causa del difficile periodo in cui viveva, e del quale parleremo in modo approfondito nelle seguenti parti, questo lo spinge a raccogliere tutte le informazioni relative alla situazione politica del dopoguerra, usando diversi mezzi, sia dalla radio che attraverso i giornali.

La stessa cosa ci è stata riportata dall'autore, ma questa volta con un senso diverso dal primo. In *Mia famiglia*, si nota la diffusione dei giornali appartenenti a un altro genere, lontano da quello politico. Erano "*Cumuli di giornali cinematografici, sparsi un po' da per tutto, completano il disordine dell'insieme.*" (De Filippo E, 1956; atto I, p. 7). Questo invece, indica la presenza del mondo giovanile che si è affezionato a cose nuove come alle opere cinematografiche, alle vite professionali dei grandi attori del periodo e s'interessano pure a entrare nel mondo del lavoro cinematografico.

L'altro spazio di cui vorrei parlare è casa Conforto, che anch'essa era piena di oggetti molto significativi ed era l'ultimo spazio descritto dal drammaturgo nella commedia *La paura numero uno*, vediamo a casa sua e soprattutto in balcone:

"è carico di fiori e rampicanti. Erbe aromatiche di tutte le specie, dalla cedrina alla maggiorana, dal basilico al prezzemolo, insieme a rachitici peperoni gialli e rossi, denunciano una testarda ambizione di coltivare su quel balcone pure il piccolo orto. L'insieme germoglia in vasi di terracotta di dimensioni diverse, disposti con cura simmetrica e preziosità di gusto. I mobili saranno scelti ispirandosi il più possibile al buon gusto dell'Ottocento. Così anche i quadri, i ninnoli, le tappezzerie, i tappeti e la coperta del letto." (De Filippo E, 1956, atto III, p.429)

Insomma, l'autore in quest'ultimo atto di questa presente pièce teatrale ci presenta una casa ben ordinata, allegra e piena di vita che brilla come brilla il suo balcone che contiene ogni tipo di fiori e di erbe, i quali, indicano una rinascita sia

sociale che familiare, dopo aver attraversato un periodo difficile pieno di eventi tragici soprattutto per la famiglia Conforto. I mobili sono belli e puliti ma di uno stile ottocentesco e questo fa riferimento all'età della vecchia padrona di casa, Luisa Conforto, che appare legata al mondo tradizionale e che con le molte ferite inflitte dalla vita è diventata attenta alla cura del suo spazio domestico, tenendo in vita sempre il suo immutabile stile di vita.

L'ultimo punto che abbiamo potuto mettere in discussione che indica questo cambiamento epocale e che è presente in quasi tutte le tre commedie: la presenza di una cameriera e questo non era possibile farlo nei momenti difficili come la guerra soprattutto per questioni economiche. Come vediamo nell'ultima commedia che fa parte della presente ricerca, *Mia famiglia* (1955), c'era Maria che si occupava delle faccende domestiche in casa Stigliano. Poi, c'era Vincenza la cameriera di casa Generoso in *La paura numero uno* 1950. In *Napoli milionaria* 1945, invece, che il suo primo atto era ambientato durante la guerra e già da casa si vedevano i segni della miseria e della povertà, perciò, non si presentava nessuna cameriera, ma nel secondo atto, ambientato durante la liberazione, in cui la famiglia Jovine ha conosciuto una certa ricchezza, vediamo il personaggio di Assunta che è una vicina di casa Jovine, che si prestava spesso come aiuto di Donn'Amalia sia nelle faccende domestiche che nella cura della figlia Rituccia che era malata.

Alla fine, l'analisi spaziale delle tre opere teatrali di Eduardo, risulta che i cambiamenti nell'organizzazione e nella disposizione degli oggetti che abbiamo visto nelle case rivestono aspetti diversi da un atto all'altro e sono correlati ai cambiamenti epocali. Vale a dire, la descrizione della casa muta a seconda del mutamento del periodo che si estende dall'arduo periodo di guerra e le sue ripercussioni al periodo che lo segue in cui si è apparsa una certa prosperità. Come l'autore ha fotografato questi cambiamenti attraverso la descrizione dello spazio, esso prova anche a mettere in evidenza dei segnali di un conflitto che sta

per emergere tra due generazioni che vivono nello stesso spazio ma appartengono a due epoche completamente diverse.

3.4. Difficoltà dei rapporti fra due generazioni

Nelle tre opere eduardiane che sono menzionate prima, anche se sono ambientate in uno spazio domestico e chiuso (casa), compaiono parecchi punti che indicano l'interesse dell'autore a notevoli problematiche storico-sociali palesiate soprattutto nel periodo postbellico, dato che lui è sempre stato considerato un attento osservatore sociale, quindi nel suo teatro egli s'interessava anche al trattamento dei vari fenomeni sociali come lo scontro tra generazioni, sebbene nel periodo del secondo dopoguerra, epoca in cui sono scritte le tre commedie, è appena nata la nuova generazione di cui abbiamo parlato nel quadro storico della presente ricerca, "Baby boomers", che cominciava a diffondere le sue idee negli anni Cinquanta e Sessanta, in quel periodo si è notata la creazione di una protesta, chiamata *la contestazione giovanile*, da un movimento rivoluzionario studentesco, e che si è sviluppata non solo in Italia ma in diversi paesi usciti dal periodo bellico. Quindi, la presenza dei suoi primi nuovi atteggiamenti giovanili da un canto, mentre dall'altro, il desiderio della conservazione delle tradizioni da parte dei genitori che appartenevano alla generazione "Silent generation" che precedeva quella prima, hanno spinto l'autore a riflettere su un probabile scontro tra loro, prima che emergesse come fenomeno a livello mondiale.

Dunque, possiamo dedurre che Eduardo De Filippo attraverso le sue opere precorreva i tempi, avendo già previsto un fenomeno sociale che apparirà dopo, dando dei segnali, nelle sue commedie, che riguardano i giovani che cercano la vita moderna rispetto a quella tradizionale, e da un altro canto fa riferimento agli adulti che li oppongono. Da questo punto, possiamo evidenziare il ricorso dell'autore alla tecnica della Prolessi (Il Flash-forward) che è il contrario dell'Analessi (Flash-back). Si tratta di una tecnica usata da diversi autori letterari per prevedere un evento prima che si verifichi, cioè; anticipando eventi che

accadranno dopo il momento presente della storia, ossia, consiste nell'anticipare alcuni eventi rispetto al momento della narrazione. Lo confermava la scrittrice Anna Barsotti, che considera il drammaturgo napoletano non solo come artista, bensì, come uno chi è stato in grado di prevedere l'eterna difficoltà che l'uomo potrà incontrare nel salvare i valori umani. (Barsotti A, 2014, p.05)

Visto che, il tema principale delle commedie di Eduardo De Filippo è la famiglia, attraverso la quale presenta eventi di grande importanza storica, l'autore napoletano prova a mettere in luce i rapporti tra le generazioni che vivono nello stesso periodo e nella stessa famiglia, cioè; tra i genitori e figli, i quali in un periodo delicato del secondo dopoguerra, davanti ad una transizione così ardua, sono obbligati a rivedere le loro relazioni ed i loro legami soprattutto nella vita quotidiana di ogni giorno. Mentre la maggioranza dei padri che erano i reduci della guerra, si trovavano a sperimentare una fase completamente diversa da quella che avevano vissuto in precedenza, i figli vogliono costruire una vita totalmente autonoma e privata, in cui godono di una certa libertà. Cioè, s'intrecciano due desideri; da una parte, quello dell'indipendenza dei figli, dall'altra, i genitori che vogliono rimanere sempre titolari, in altre parole; questi ultimi volevano mantenere per sempre il ruolo centrale nella vita dei figli, malgrado il passare degli anni e le trasformazioni che il mondo abbia avuto soprattutto nel periodo postbellico. Pertanto, si potrebbe dire che l'autore napoletano voleva rappresentare la nuova configurazione sociale attraverso l'istituzione familiare.

3.4.1. Gli effetti degli eventi bellici sulla vita della vecchia generazione

Come è stato evidenziato prima, le commedie trattate nel presente lavoro riflettono diversi cambiamenti storici e sociali. Esse, rappresentano momenti di riflessioni e di confusione dentro l'universo della famiglia, in cui il conflitto generazionale inizia ad apparire. Infatti, la situazione storica a cui faremo riferimento di volta in volta, offre all'autore l'opportunità di analizzare la società (famiglia) durante e dopo la guerra, mettendo in luce gli effetti di questo evento

storico sull'individuo. Quindi, da questo punto possiamo intendere che l'autore Eduardo attraverso le sue commedie non ci racconta la storia così come sarebbe stata, bensì, ci evidenzia soprattutto i riflessi che essa ha nella vita dell'essere umano. Al riguardo, si può aggiungere che, la scuola, l'ambito familiare, il contesto sociale e soprattutto la cultura in cui gli individui si trovano immersi, vengono considerati come gli elementi più importanti che hanno un'influenza determinante su ognuno di essi. Quindi, la fine del secondo conflitto mondiale porta un'epoca completamente nuova, che attraverso il microcosmo della famiglia, si mette in discussione il conflitto tra la vecchia generazione che ha subito le conseguenze della guerra e quella nuova che già nel periodo postbellico comincia a credere nella libertà psicologica grazie alla quale possono sentire la necessità di indipendenza nel loro modo di vivere.

Insomma, molti degli uomini appartenenti alla vecchia generazione del periodo postbellico hanno vissuto diversi eventi difficili nella loro vita, alcuni di loro hanno attraversato la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, e tra loro c'era pure l'evento fascista, il tutto è confluito negli sconvolgimenti sociali che a loro volta hanno colpito soprattutto gli adulti di ogni famiglia lasciando in essi diversi effetti come la paura, il panico, aggrappati a pensieri e abitudini antiche e diverse dal tempo in cui vivono, ovvero il secondo dopoguerra. Come viene menzionato in precedenza nel contesto storico, soprattutto durante il regime fascista che si è protratto fino alla liberazione, la famiglia è costretta a seguire le regole imposte dallo Stato e dalla Chiesa, applicando il modello familiare cattolico che era sotto il dominio politico e religioso. Quindi, si può confermare che l'autore Eduardo De Filippo, attraverso i protagonisti delle sue tre opere teatrali, voleva mettere in discussione le condizioni in cui venivano trovati gli uomini che appartenevano al vecchio mondo durante un periodo di piena transizione analizzando le ripercussioni dell'orrore del periodo bellico sulla loro vita.

In effetti, queste opere sembrano completarsi a vicenda, raggiungendo alla fine un quadro completo di una famiglia che ha attraversato la guerra (che l'autore ci

ha fatto intravedere soprattutto nel primo atto della commedia di *Napoli milionaria!* (1945) fino a giungere al periodo di cambiamento, cioè, il periodo postbellico. E questi cambiamenti che la famiglia ha attraversato, vengono ritratti dall'autore sul suo palcoscenico sia nella descrizione della casa, come si è visto prima, che sull'individuo come si vedrà dopo, cominciando sin dal secondo atto della prima commedia fino all'ultimo atto della terza e l'ultima commedia, vale a dire: *Mia famiglia* (1955).

Innanzitutto, nel primo atto della commedia *Napoli milionaria!*, il cui argomento principale è la guerra e le sue conseguenze, il personaggio sul quale erano apparsi di più gli effetti degli eventi bellici è il padre Gennaro Jovine che, prima di prendere parte alla Seconda Guerra, ha partecipato alla Grande Guerra, in cui ha riportato una ferita che gli ha provocato una forma di amnesia continua a causa della quale dimentica tutto con estrema facilità. Dunque, agli occhi degli altri sembra inetto e leggermente ritardato, tanto che la piccola figlia Rituccia nella sua innocenza lo chiama "fesso". Ma lui conoscendo la natura del proprio malore, si schernisce: "*GENNARO: [...] ma papà nun è fesso! È un poco stonato... Pecché siccome ha fatto l'altra guerra, quando turnaie 'a capa nun l'aiutava cchiù... aggi' 'a fa' na cosa e m' 'a scordo ne penzo n'ata doppo cinche minute nun m' 'a ricordo cchiù...*" (De Filippo E, 1956, p. 15). Malgrado le conseguenze siano palesi nei comportamenti del padre, egli è depositario anche di una certa esperienza che ha accumulato nel corso della sua vita, sa ragionare di fronte ai problemi soprattutto sociali, come nel caso della borsa nera che la moglie pratica all'interno della casa e che egli non accetta essendo contrario ai traffici illeciti in nome di una sua dignità e per salvare la sua famiglia dai guai. Questa moralità non gli impedisce di stare con la sua famiglia nei momenti difficili, anche a costo della sua vita, affermando il suo intento sincero nei confronti della famiglia. Tutto ciò si legge nell'arrivo del brigadiere Ciappa al basso della famiglia Jovine a causa di una denuncia dichiarata contro Amalia, in questo caso, la famiglia assieme ad alcuni amici si trovano costretti ad inscenare

la veglia funebre di Gennaro. Alla fine il brigadiere si dimostra tollerante con Gennaro che vede in lui il tentativo di un povero padre che è pronto a sacrificarsi per la sua famiglia.

In realtà, questa finzione eduardiana messa in scena ha pure dei legami con la storia. Di ciò parlava l'autore Carlo Montariello raccontando che la necessità o il bisogno provocati dalla guerra, accrescevano l'ingegnosità dell'individuo, dove si è notato l'organizzazione delle truffe di ogni tipo. Mentre si vedevano false suore e falsi sacerdoti passando alle case per raccogliere offerte (soldi) agli orfanotrofi e per poter costruire dei rifugi per bambini soli e abbandonati. Essi potevano usare qualsiasi mezzo per poter sopravvivere. Si arriva persino a fingersi morto. Questo accadimento storico viene inscenato in questa commedia perfettamente da Eduardo De Filippo. (Montariello C, 2006, p. 15)

In una delle scene più significative di *Napoli milionaria!*, nel secondo atto che si svolge dopo la liberazione, si nota quanto la situazione della famiglia Jovine sia completamente mutata e Gennaro dopo circa quattordici mesi di deportazione, torna inaspettatamente e in pessime condizioni, così come si trovavano molti reduci di allora, non è riuscito a riconoscere la casa che è totalmente trasformata, rimanendo stordito davanti alla moglie che stenta a riconoscere, come se fosse mancato da un secolo. Insomma, al suo arrivo, il suo aspetto viene descritto in una didascalia come tale:

GENNARO: (Veste miseramente con indumenti di fortuna. Il berretto è italiano, il pantalone è americano, la giacca è di quelle a vento dei soldati tedeschi ed è mimetizzata. Il tutto è unto e lacerato. Egli appare molto dimagrito dal primo atto. Il suo aspetto stanco è vivificato soltanto dalla gioia che negli occhi di rivedere finalmente la sua famiglia e la sua casa. Porta con sé un involto di stracci, messo a tracolla come un piccolo zaino e una scatola di latta di forma cilindrica, arrangiata con un filo di ferro alla sommità, che gli serve come scodella per il pranzo. Nel varcare la porta dà un fugace sguardo intorno e ha un senso di sorpresa. La sua meraviglia poi giunge al colmo nel vedere la moglie in quell'abbigliamento così lussuoso. Quasi non la riconosce e, convinto d'essersi sbagliato di

*porta, fa un gesto di scusa alla donna, dicendo
rispettosamente)Perdonate, signora... (ed esce). (Ivi, p. 56)*

Invero, gli effetti del periodo bellico non sono evidenti solo nel suo aspetto, ma soprattutto nel suo modo di pensare, mentre riesce quasi sempre a riportare nei suoi dialoghi soltanto i racconti sugli orrori della guerra vissuti in prima persona, insistendo sulla solita frase: *GENNARO: (convinto) No! Vuie ve sbagliate... 'A guerra nun è fernuta... E nun è fernuto niente!* (Ivi, p. 70). Il che dimostra il panico che ha colpito non solo lui ma tutti gli individui che hanno vissuto le esperienze belliche che erano veramente terribili. A tal riguardo, possiamo supporre che con la ripetuta espressione che Gennaro Jovine pronunciava più di una volta, il drammaturgo napoletano è voluto andare oltre; denotando un altro significato molto più profondo. Egli, a nostro avviso, vorrebbe indicare che il conflitto morale in cui ogni individuo si troverà dopo aver passato la guerra si mostrerà più complesso di quello che l'ha preceduto (il conflitto bellico), ciò è dovuto al fatto che si tratta di un periodo di grandi transizioni, in cui un reduce si ritroverà in un universo diverso rispetto a quello di provenienza, un universo privo di valori e questo gli dà la sensazione che stia continuando a lottare ancora. E ciò si legge nel suo discorso con il figlio:

AMEDEO: Ma mo staie ccà cu' nuei... Nun ce penzà cchiù...

GENNARO: Nun ce penso cchiù? È na parola. E chi se pò scurdà...

AMEDEO (superficiale): Va buo', papà... Ccà è fernuto tutte cosa...

GENNARO (convinto): No. Ti sbagli. Tu nun he visto chello c'aggio visto io p' 'e paise... 'A guerra nun è fernuta... (Ivi, p. 62)

Nella seconda commedia *La paura numero uno* (1950), oramai dal titolo si potrebbe capire di quale paura si tratta: la guerra, le cui ripercussioni sono evidenti nel protagonista della vicenda, Matteo Generoso, che vive in continua apprensione. Insomma, nel filo della nostra ricerca, analizzando il carattere del presente protagonista, troviamo che egli potrebbe sostituire perfettamente il protagonista Gennaro Jovine di *Napoli milionaria!* (1945). Infatti, tale pièce

teatrale è ambientata nel periodo del secondo dopoguerra. Quest'ultimo, per alcuni era un periodo di libertà, pace, ricostruzione ed emancipazione, ma per altri era un periodo di paura, d'incertezza e d'inquietudine, e questo è il caso di Matteo, la cui descrizione in certi momenti ricorda quella di Gennaro (*Sono evidenti in lui i segni di una lotta interna, la quale, giorno per giorno, lo rende sempre più esaltato. Il vestito gli soverchia addosso. Stringe un pacco di giornali nella mano, altri sbucano dalle tasche. Gli pende al collo la cravatta disfatta. La camicia è aperta fino al terzo bottone. Stringe fortemente a sé il braccio sinistro. Stringe fortemente a sé il braccio sinistro. Infatti, vi ha applicato il termometro*) (Ivi, I, p.393). Mentre sin dalla sua prima comparsa in scena e particolarmente dalle prime parole pronunciate da sé, si intuisce subito lo sgomento che domina tutti i suoi pensieri, oltre alla sua incapacità di affrontare un altro conflitto dopo tutte le sofferenze che ha attraversato durante la propria vita, causate dai periodi bellici, che gli hanno provocato una insopportabile pazzia e che gli fa credere che una nuova guerra possa scoppiare da un momento all'altro. Egli diceva:

MATTEO: [...]Non segna. Famiglia mia, il termometro di colui che fu il solerte, il cosciente, l'abnegato capo di casa e padre di famiglia... non segna più. Appena appena qualche lineetta. Meglio così... è la fine. (*alla moglie*) virgi', ci siamo. (*mostrando i giornali*) parlano chiaro. Non è più un mistero. E come faremo? Chi avrà la forza di affrontare altri disagi, altri guai? Uno pare che tene vint'anne. E poi, a parte gli anni, la guerra passata ci ha distrutto il sistema nervoso, il fisico non ce la fa più. Vuie vedite 'o Pateterno... e chi se mette a correre 'e notte, per andare ai ricoveri? Io n'ata guerra nun 'a faccio! Nun 'a faccio!" (Ivi, pp.393-394)

Da questa citazione, si può osservare che Eduardo De Filippo fa sempre riferimento al quadro storico di allora. Cioè, attraverso le parole pronunciate dal protagonista, con cui esprimeva il suo grande timore di un probabile scoppio di una nuova guerra, Eduardo allude alla Guerra Fredda fra le due superpotenze mondiali, Stati Uniti e Unione Sovietica, di cui si cominciava già a parlare negli ultimi anni Quaranta, e l'autore ha dato un accenno a questo attraverso la voce del radiospeaker, dicendo: "[...] «Questo non è l'inizio di una terza guerra

mondiale»».[...] Ciò che più infatti si teme e si considera possibile non è una deflagrazione totale, ma bensì l'inizio di una forma di guerriglia su scala mondiale, destinata a prolungarsi anche per anni e a concludersi, al momento opportuno, con il cozzo finale.”. (Ivi, pp. 395-396). Frattanto per confermare ciò che è stato detto prima, l'autore stesso ha parlato dell'essenza di questa commedia in un'intervista svelando che essa ha come obiettivo quello di: “mettere a nudo un'angoscia che è dentro di noi, in ognuno di noi: il terrore di un nuovo conflitto.” (De Blasi N, 2014, p. 173)

C'è un altro punto comune tra i due protagonisti che abbiamo visto fino ad ora, e che lo vorremmo porre in evidenza. Il quale riguarda la pazzia di Don Matteo Generoso. Insomma, come abbiamo visto in precedenza che Gennaro Jovine non era *fesso* di natura, ma in conseguenza della partecipazione ai precedenti eventi bellici che è diventato come tale. Per quanto concerne il capo della famiglia Generoso invece, si legge che anche esso non è un pazzo in senso stretto, ma il suo cervello è ossessionato dal ricordo dell'ultima guerra con le sue conseguenze, fame, miseria, sofferenza, bombardamenti e rifugi, e ciò che lo ha spinto a comportarsi in questa maniera. Di lui ha parlato sua moglie Virginia: “*Se te lo vuoi fare amico devi parlare di guerra, di come scansare la morte, di come trovare un rifugio sicuro e in quale paese. Questi sono i discorsi e basta. E la casa va alla deriva...*” (De Filippo E, 1956, I, p.392). Anzi, lo ha definito perfettamente suo cognato Arturo: “*è un uomo impressionabile... non ha saputo riaversi dopo i guai che ha passato per l'ultima guerra.*” (Ivi, I, p.392). Da questo punto di vista, si potrebbe dire che la *nuttata* di cui ha parlato Gennaro Jovine nella fine della commedia *Napoli milionaria!* non è ancora passata e Matteo Generoso la sta ancora vivendo con grande difficoltà.

Anche se c'è una differenza tra le loro situazioni finanziarie, il primo è un operaio disoccupato appena uscito dalla guerra, mentre il secondo si trova in una situazione più stabile, ma di fronte alla guerra non c'è nessuna distinzione tra classi, tra ricchi e poveri e i loro coetanei sono tutti vittime dell'orrore bellico che

è rimasto ben saldo tormentandoli. Anzi, secondo il loro punto di vista, questo terrificante periodo è molto oscuro rispetto a ciò che ha prodotto e nessuno dei due riesce a capirlo, come ha affermato Gennaro al suo ritorno dalla guerra: “*GENNARO: [...] Ma sta vota, no! Chesta, Ama’, nun è guerra, è n’ata cosa... È na cosa ca nun putimmo capì nuie...*” (Ivi, II, p.60). Lo stesso discorso viene ripetuto da Matteo dicendo: “*MATTEO: [...] Io sta guerra nun ‘a capisco. Si svolge in un mondo strano...*” (Ivi, II, p. 416).

In effetti, sempre ne *La paura numero uno*, oltre al protagonista Matteo, la paura della guerra è presente in molti altri personaggi, come il caso del suo vicino, Di Stasio, tanto che ogni volta che vedeva un evento pensava subito all’imminente scoppio di una nuova guerra. Questo è evidente nel suo dialogo svolto con il pater familias Generoso:

“DI STASIO: Me ne scappo. Ma primma ‘e me ne scappà, ‘a casa l’incendio!

MATTEO: (entrando) ch’è successo?

DI STASIO: La guerra: Don Matteo mio, una guerra infernale. Per le strade si combatte a corpo a corpo. Voi uscite di casa e trovate i fucili spianati. Gli stranieri sbucano da tutte le parti. Arrivano con ogni mezzo. Autopullman, treni, aeroplani...[...] È una invasione completa. Indiani, turchi, egiziani, inglesi, americani... Ma io me ne scappo...

MATTEO: E io pure. Tengo le valige pronte. (Poi alla sua famiglia) :Prendete tutto alla rinfusa, comme vene vene. Gli stranieri sbucano da tutte le parti: indiani, inglesi, egiziani, turchi... Non c’è tempo da perdere!” (Ivi, 1956, II, pp: 426-427)

L’importanza di questa citazione sta nell’indicarci qual era la realtà che l’autore ha voluto fotografare con l’invasione degli stranieri presenti dappertutto e che gettano nel panico sia il signor Di Stasio che Don Matteo Generoso. Infatti, il 1950 (l’anno della pubblicazione della commedia) coincide con la celebrazione dell’anno Santo “*Il Giubileo*” a Roma proclamato da Papa Pio XII come l’anno del gran ritorno e del gran perdono, affidando ai cristiani il compito di rinnovare

una società lacerata da un conflitto mondiale. Quest'occasione ha conosciuto la presenza di molti pellegrini provenienti da tutte le parti del mondo anche dalle nazioni che erano state in guerra l'una contro l'altra e sono giunti a Roma attraverso diversi mezzi, in treno, in autobus, pochi in auto o in aereo, alcuni a piedi.¹⁰ Quindi, con tale evento si conferma come è stato giustamente osservato, che le opere di Eduardo De Filippo sono strettamente legate al contesto storico e sociale in cui vengono scritte.

Insomma, la guerra che non è ancora finita per Gennaro Jovine, per Matteo Generoso è stata una circostanza incomprensibile. Quindi, entrambe le loro guerre immaginarie non provocano né morti né distruzioni ed esistono soltanto in coloro che hanno vissuto in precedenza le fasi più devastanti del conflitto che sfociano in un periodo di radicali cambiamenti. Dunque, l'attenzione dell'autore si concentra sul clima d'incertezza del periodo postbellico in cui nessuno può sentirsi veramente al sicuro.

Infatti, con il protagonista della terza commedia *Mia famiglia* (1955), che sarebbe il padre Alberto Stigliano, l'eccentrica guerra di cui tanto erano preoccupati i due personaggi principali nelle due commedie precedenti, inizia ad identificarsi. Quindi, sempre nel secondo dopoguerra, negli anni Cinquanta, il periodo delle trasformazioni morali e sociali, appaiono i primi segni di disgregazione all'interno della famiglia patriarcale. Il padre teme di perdere il suo ruolo centrale nella famiglia che vorrebbe essere moderna, rinunciando ai valori e alle abitudini tradizionali acquisite. Ed il punto che accomuna i tre protagonisti è che cercano di sostenere le loro tradizioni rifiutando la modernità. In altre termini, l'attore-autore-regista napoletano, ci dimostra in quest'ultima opera che anche la famiglia Stigliano ha vissuto le conseguenze della guerra e ne vive gli effetti negativi durante il periodo postbellico così come già accaduto nelle due famiglie Jovine e Generoso, confermando che questa è una problematica

¹⁰<https://m.famigliacristiana.it/articolo/il-giubileo-cos-e-e-quando-viene-indetto.htm?fbclid=IwAR1afqNIGv2JfvKzroH7zoUVynu0hRb2OIZCBjxo9khNXmR1ttIye716KkE> consultato il 11/08/2020

universale che non riguarda una sola specifica famiglia napoletana, ma una qualsiasi famiglia italiana o riguarda la famiglia stessa. E ciò viene confermato prima in *Napoli milionaria!*, quando Gennaro prova a spiegare alla moglie Amalia che questo dolore non riguarda solo la famiglia Jovine, ma ogni famiglia che ha attraversato vicende difficili: “*E no sulo a Napule, ma dint’ a tutte ‘e paise d’ ‘o munno.*” (Ivi, p. 86). Anche ne *La paura numero uno*, in cui Eduardo mette in scena la sofferenza di due famiglie diverse (Generoso e Conforto) da cui spiccano due protagonisti sui quali gli orrori di guerra hanno inciso profondamente. In *Mia famiglia* invece, il pensiero eduardiano è evidenziato in un dialogo fra Alberto Stigliano e suo fratello Arturo, che pure lui era un reduce della Grande Guerra e appartenente alla vecchia generazione. Dopo che quest’ultimo si è accorto che suo fratello sta per perdere il proprio posto centrale in famiglia, vuole avvisarlo, dicendo:

“ARTURO: Un uomo come te, che porta in casa quello che porta, non riesce a far valere la sua autorità?”

ALBERTO: E che dovrei fare?”

ARTURO: Mostrati uomo e stringere i freni.” (De Filippo E, 1956, I, p. 22)

Ma con la risposta di Alberto Stigliano, il drammaturgo partenopeo è riuscito a spiegare la causa di questo fenomeno che non ha coinvolto solo la sua famiglia, ma tutto il mondo, affermando che le ripercussioni delle due guerre precedenti e del periodo fascista, li ha messi di fronte ad enormi problemi oltre a quelli finanziari c’erano quelli morali, che contro i quali i tradizionalisti non possono fare niente. Egli dice:

“ALBERTO: Poi la guerra; poi la caduta del fascismo... Caduta che ci mise di fronte alla crudezza di una realtà spietata. Perché con il fascismo caddero illusioni, idoli e miti. E l’umanità, giovani e vecchi compresi, capi che gli incrollabili i potenti si reggono in piedi fino a quando «*sono le nove e tutto va bene*». E questo non è successo solo da noi, ma in tutto il mondo. [...]Ed allora noi ci troviamo di fronte a

due specie di disordini: finanziario e morale. La gente non crede a niente... Vive alla giornata: minuto per minuto. Tu puoi stringere il freno a quello finanziario, d'accordo; ma credi che il freno isolato di un padre di famiglia sia sufficiente a fermare il disordine morale che è dilagato in tutto il mondo, che è poi quello che ha determinato il disordine finanziario?" (Ivi, I, p. 23)

Nel personaggio di Arturo Stigliano, Eduardo De Filippo concentra una questione di grande rilevanza: l'importanza del matrimonio nel periodo fascista. Secondo la legge fascista, il matrimonio era un requisito necessario per quelli che volevano ottenere un posto di lavoro soprattutto di grande responsabilità; di conseguenza si erano portati a metter su famiglia anche in giovane età, più per necessità che per convinzione. Dice Arturo Stigliano del suo caso: *"Il matrimonio mio fu di convenienza. Se non mi ammogliavo perdevo il posto. Io ero capitano della milizia, stavo al tesseramento... Un posto di responsabilità, volevo fare carriera, 'A primma scumbinata che truvaie m' 'a spusaie. Nel '35, '36 non si scherzava con la legge fascista."* (Ivi, pp. 22-23)

Insomma, ci sono alcuni critici del teatro di Eduardo De Filippo che hanno classificato quest'ultima opera teatrale lontana dall'argomento di guerra e da questo punto di vista, si intende che non si potrebbe trovare nessuna traccia dei suoi effetti sui suoi personaggi, malgrado che nel contesto storico, negli anni Cinquanta, in cui è stata scritta la commedia, l'Italia si presentava ancora come un paese povero a seguito della guerra, di fronte ai primi cenni della ricrescita economica. Pertanto, al nostro parere, la presenza del periodo bellico e le sue ripercussioni sono sempre stati evidenti sui personaggi di *Mia famiglia*, soprattutto nella vita del protagonista Alberto e molto di più sul personaggio Arturo, così come abbiamo illustrato prima che questi ultimi personaggi si dimostrano ancora legati al modello familiare tradizionale che era dominante nel periodo fascista e quando parliamo di questo periodo non lo possiamo staccare dal periodo di guerra che è finito con la caduta di quello primo.

Infine, possiamo dire che Eduardo De Filippo attraverso i personaggi che abbiamo visto fin qui e che rappresentano la vecchia generazione, ci dimostra che il loro modo di vivere e di pensare legato al mondo tradizionale, nel periodo postbellico entra definitivamente in crisi.

3.4.2. L'aspetto della nuova generazione postbellica

Nel periodo postbellico si è verificata la transizione dalla società tradizionale alla società contemporanea. In quest'ultima, si afferma come tema centrale la questione giovanile, la richiesta di una maggiore libertà incompatibile con i vecchi modelli; questo è ciò che il drammaturgo napoletano voleva comunicarci attraverso le azioni dei personaggi delle sue tre opere teatrali sopraccitate che sono condizionate dall'ambiente sociale in cui vivevano.

In primo luogo, in *Napoli milionaria!* (1945), Eduardo mette in scena un nuovo mondo diverso da quello del passato, caratterizzato da un diverso modo di vestire e di pensare. In effetti, questo mutamento si intravede solo a partire dall'inizio del secondo atto. Considerando che il primo atto serve all'autore per fornirci una panoramica della vita durante la guerra in modo da poter capire il cambiamento avvenuto dopo questo evento bellico. Dunque, la povertà che era presente nella prima parte della commedia è quasi scomparsa, e la situazione della famiglia Jovine nella seconda parte è un chiaro esempio di quella liberazione che la società italiana ha avuto dopo la fine della guerra. Una delle recensioni pubblicate nell'Archivio dell'Istituto di Storia Patria, e che potrebbe giustificare quello che viene detto prima, sottolineando: "*Napoli milionaria! è la commedia della guerra e del dopoguerra, l'interpretazione più felice, sincera e commossa di questa nostra epoca sconvolta.*" (Montariello C, 2006, p.96).

Insomma, questa commedia è stata scritta e messa in scena proprio durante la fine della Seconda Guerra Mondiale, ma Eduardo De Filippo con il secondo atto, è riuscito a fotografare perfettamente il clima storico-culturale postbellico in cui vediamo i giovani andare alla ricerca del lusso, del

divertimento e della libertà. Essi formano una generazione che è pronta a travolgere tutto per raggiungere facili interessi, e più facili ricchezze, in questa corsa la prima istituzione che viene coinvolta è proprio la famiglia che è il punto cardine del teatro eduardiano. In poche parole, si potrebbe dedurre che la morale di questa nuova generazione si concretizza nella ricerca della ricchezza a tutti i costi.

Questa trasformazione compare sin dall'inizio del secondo atto, prima nella descrizione della casa che è stata rinnovata (già evidenziata precedentemente) e poi nell'aspetto e negli abiti dei personaggi che si appaiono diversi rispetto a come erano prima, e le prime ad apparire in scena confermando questo mutamento erano le due amiche della figlia Maria Rosaria che si presentano come tale: *"Entra dal fondo Teresa seguita da Margherita. Sono due ragazze del popolo: truccatissime e vistosamente acconciate a colori sgargianti. Le scarpe ortopediche sono troppo alte e le gonne troppo corte."* (De Filippo E, 1956, p. 39). Storicamente parlando, il modo di vestirsi e truccarsi vistosamente anticipa già il dopoguerra, dal momento che il ruolo della donna in periodo prebellico era servire il marito e la nazione. Il caso, infatti, non riguardava solo Maria Rosaria e le sue amiche, ma anche suo fratello Amedeo, il cui aspetto riflette il cambiamento che la famiglia Jovine conosce nel dopoguerra: *"entra dal fondo. Anch'egli in ghingheri; vestito d'una eleganza piuttosto fine."*(Ivi, p. 47). Insieme formano un'immagine dello stile di vita della nuova generazione che si oppone nell'aspetto del padre che non muta così come avviene per gli altri membri della famiglia. Quindi, l'autore mette in luce il contrasto fra le due generazioni che nell'immagine fisica che ci offre una efficace didascalia.

Oltre gli abiti dei giovani, la trasformazione appare pure nel loro modo di pensare, infatti, nessuno si uniforma ai valori tradizionali, ma si rincorrono agiatezza e prosperità per dimenticare la miseria unica costante del passato. Infatti per poter fuggire da essa, Amedeo comincia a frequentare una banda di ladri di pneumatici con l'unico scopo di raggiungere rapidi guadagni, allo stesso

modo Maria Rosaria frequenta i soldati inglesi ed americani allo scopo di trovare uno sposo che potrà portarla via dal paese e soprattutto dalla famiglia in cui ha sofferto troppo, sognando di una vita migliore, e questo era evidente nel discorso della madre con le amiche della figlia:

“AMALIA: Stateve attiente, cu’ sti passeggiate, piccere’... Io ce l’aggio ditto tanta vote pure a ffigliema... Per esempio: stu sergente inglese ca tene appriesso, chi è? Pecché nun se fa cunoscere? Pecché nun se presenta addu me?[...]”

Teresa: ‘O fatto d’ ‘e passeggiate, po’, come dicite vuie ca avite ditto «stateve attiente» non c’è proprio pericolo, pecché loro nun stanno attaccate a tanta pregiudizie, nun capisceno ‘o mmale. [...] Diceva ancora: È un’altra mendalità: sono più sciolti, più abbonati... Chella, ‘a figlia vosta, ha avuto na fortuna. S’ ‘a sposa e s’ ‘a porta in America.” (Ivi, 1956, II, p. 39)

In effetti, la domanda posta da Amalia “*Pecché nun se fa cunoscere? Pecché nun se presenta addu me?*” richiama un accadimento storico avvenuto durante la Seconda Guerra Mondiale e che fa parte delle tradizioni napoletane, narrato dall’ufficiale inglese-lo storico Norman Lewis nel suo libro *Napoli ‘44*, in cui raccontava le sue memorie, e che si tratta di una storia d’amore tra Frazer un ufficiale del British army ed una ragazza napoletana Lola. Quest’ultima ha sempre sofferto dal fatto che lui non andasse mai a casa loro, e ciò che ha provocato un disagio sia tra i suoi membri familiari che tra i suoi vicini che si sono messi a criticarla, dato che, come diceva lui; “*A Napoli, le visite coniugali a mezzogiorno sono di rigore.*” (Lewis N, 1993, p.59)

Sullo stesso filo del secondo atto di *Napoli milionaria!* (1945), appaiono i personaggi che fanno parte del mondo giovanile ne *La paura numero uno* (1950). L’autore vuole richiamare l’attenzione sulla fascinazione che i giovani subiscono da parte delle novità, a differenza di quanto accadeva nelle generazioni precedenti in cui la tendenza era quella di uniformarsi alla tradizione, pur nelle difficoltà e nella miseria. È il caso della figlia Evelina e Maria la nipote, che desiderano creare una nuova famiglia in grado di offrir loro una vita migliore di

quella precedente, anche contro le opinioni di chi vedeva in queste aspirazioni il rischio della precarietà. Tutto ciò si nota nel discorso delle due ragazze con la madre Virginia, mentre spiegano il caso allo zio Arturo: “*VIRGINIA: Eveli’, perchè non si può fissare la data del matrimonio tuo con Mariano?... Va, dincello a zio Arturo. Accussì se fa capace. EVELINA: perché papà dice che da un momento all’altro scoppia la guerra. MARIA: Dice che aprire famiglia, in questo momento, è da pazzi.*” (Ivi, 1956, I, p. 391). Insomma, non solo questo ma per lui, qualsiasi cosa nella vita la considerava inutile, soprattutto in questo momento che gli sembra insicuro. Quest’ultima idea, l’affermava Virginia, quando ha parlato del disinteressamento del marito per tutto quello che lo circonda: “*Per lui tutto è diventato inutile. «Questo? Che lo facciamo a fare!» «Quest’altro a chi lo presentiamo?» «Siete degli incoscienti! Non avete il minimo sentore di quello che sta accadendo». Uno è il suo chiodo. Una è la sua idea fissa.*” (Ibid.)

Per di più, i segni dei nuovi tempi sono visibili anche nel personaggio Mariano, il figlio di Luisa Conforto, che a sua volta mostra il suo grande interesse per la modernità che compare nel secondo dopoguerra, e che si concretizza con l’acquisto della motocicletta “*La lambretta*” (di cui abbiamo parlato prima) che è considerata come un mezzo di trasporto moderno apparso negli anni Cinquanta, ed a cui s’interessavano tutti i giovani del tempo, appartenenti alla nuova generazione: “*MARIANO: (a sua madre) Sedetevi qua. Così, mentre vi riposate un poco, io scendo un momento abbasso al portone con Evelina, perché ce ‘a voglio fa’ vedé. EVELINA: (Con interesse) L’hai comprata?*” (Ivi, 1956, I, p. 388)

Insomma, il mondo giovanile viene tratteggiato sempre più nettamente passando da un’opera all’altra. A differenza delle precedenti opere, vediamo che nella terza e ultima pièce, *Mia famiglia*, scritta nel 1955, periodo in cui si manifestano molti segni di prosperità in Italia, visto l’avvicinarsi del Miracolo economico, in cui si spuntava il mutamento epocale in modo più chiaro e veniva

sfruttato dalla nuova generazione a loro modo. Dunque, anche i figli Stigliano mostrano di essere al passo con i tempi, sfoggiando idee moderne, alla ricerca di se stessi in una fase storica di cambiamenti rivoluzionari. Come in precedenza nella commedia *Napoli milionaria!*, dove abbiamo notato una certa modernità nell'abbigliamento giovanile rispetto agli anziani, proprio come negli abiti di Maria Rosaria e le sue amiche, ciò è presente anche nelle didascalie di *Mia famiglia* che descrivono dettagliatamente l'abbigliamento giovanile, in netto contrasto con il modo in cui si vestono gli adulti. Per esempio, la figlia Rosaria si potrebbe confonderla con un maschio per il suo taglio di suoi capelli: *“Il residuo dei capelli, nel loro disordinato taglio a «candela», le hanno tolto ogni affinità col sesso a cui appartiene, conferendole invece l'aspetto malsano di un ragazzaccio avvizzito.”* (De Filippo E, 1956, I, p. 13). Pure il suo esterno appare molto legato alla modernità, di ciò hanno parlato un giornalista, redattore del settimanale *«Donna d'oggi»* e sua madre Elena, dicendo: *“BUGLI: Mi piace per l'originalità di com'è vestita, per l'atteggiamento spigliato, moderno. ELENA: Eh, mia figlia è fin troppo moderna.”*(Ivi, 1956, II, p.41)

Questo cambiamento di stile di vita è stato osservato anche nelle ambizioni del giovane Beppe, che spera di entrare nel mondo del cinema, facendo l'attore cinematografico a Parigi, così come ogni giovane della sua età, influenzato dalla lettura delle riviste cinematografiche del periodo, sparse in casa un po' dappertutto, ammaliato dalla vita agiata degli attori. La scelta del cinema come esempio non è casuale. Insomma, Eduardo ha avuto una certa esperienza nel settore cinematografico negli anni del secondo dopoguerra, periodo di grande sviluppo per il mezzo, non solo come strumento di intrattenimento, ma come opportunità per apprendere “il saper vivere”, o meglio come potersi godere la vita, poiché ha contribuito alla formazione di una nuova generazione ambiziosa e sognante che desidera veramente un cambiamento radicale non solo nel modo di vivere, ma anche nel modo di vestire e di pensare, sfidando le idee delle generazioni precedenti che portavano in loro ancora vecchie tradizioni dopo aver

passato lunghi anni di guerre e devastazione che ha fatto perdere alla vita tutti i suoi piaceri, e la sicurezza è diventata l'unica preoccupazione. Già nelle parole di Beppe rivolte al suo amico Guidone, si intende la sua visione moderna per la vita di allora e soprattutto il suo desiderio di realizzare un profitto che potesse salvarlo da quella vita che sembrava sfavorevole per qualsiasi giovane. Egli diceva:

“BEPPE: [...] La vita è cambiata. Che ti credi, che si preoccupa di dare uno sguardo intorno, per vedere con quali mezzi e per quali vie la gente di oggi riesce a sfondare e vincere? Individui che nun te putevano pulezzà nemmeno ‘e scarpe, oggi marciano in automobile e comandano i milioni; con qualunque arma, buona o cattiva, ricattatoria o disonesta: sfondano! E i milioni li comandano, e in automobile marciano. Vittorio Sardelli come ha fatto?” (Ivi, I, p. 9)

Tra l'altro, troviamo che i giovani di quel tempo consideravano il fatto di uscire dal circolo familiare come un'opportunità per poter realizzare se stessi ed ottenere una certa libertà nella loro vita, perché, secondo il loro punto di vista, vivere in famiglia li priva di dare spazio al proprio io.

Il mutamento dei tempi e l'attenzione alla modernità non era evidenziato soltanto nei figli Stigliano, ma anche nel personaggio Bugli, il giornalista, che al suo arrivo a casa Stigliano mostra ampiamente il suo grande interesse a conoscere solo la vita del giovane Beppe l'attore cinematografico (anche se per qualche altro motivo), piuttosto che a quella di suo padre che è un ex radio-speacker ossia a quella dello zio Arturo, un ex soldato nelle guerre precedenti. Mentre quest'ultimo ha mostrato il suo malessere nei confronti di questi comportamenti mostrati dal giovani giornalista che ignorava completamente sia la sua presenza che quella di suo fratello Alberto, e che a causa di ciò egli comincia a lamentarsi, facendo pure una metafora a questo mondo che nei suoi occhi è stato rivoltato :

“BUGLI: Siete lo zio di Beppe Stigliano? Bravo.

ARTURO: *(con amarezza)* A servirvi. *(Ed esclama come per sottolineare una dura constatazione)* S'è avutato 'o canisto.

BUGLI: *(che non l'ha compreso)* Come?

ARTURO: Il cesto si è capovolto! Il mondo è una caccavella di fagioli. Sapete come fanno i fagioli, nella pila, quando bollono? Quelli di sotto arrivano sopra, e quelli di sopra vanno a finire sotto. La stampa non mi conosce perché sono Arturo Stigliano, combattente dell'altra guerra, arditto nel battaglione d'assalto «I fulminanti», ferito in battaglia alla gamba sinistra e promosso sergente sul campo, per merito di guerra... no; ma perché sono lo zio di Beppe Stigliano, attore cinematografico in voga, pagato con fior di quattrini e colpi di obiettivo che ne proiettano le sembianze in tutto il mondo.... In altri termini: mio nipote è il fagiolo di sopra, e io il fagiolo di sotto.” (Ivi, II, p.41)

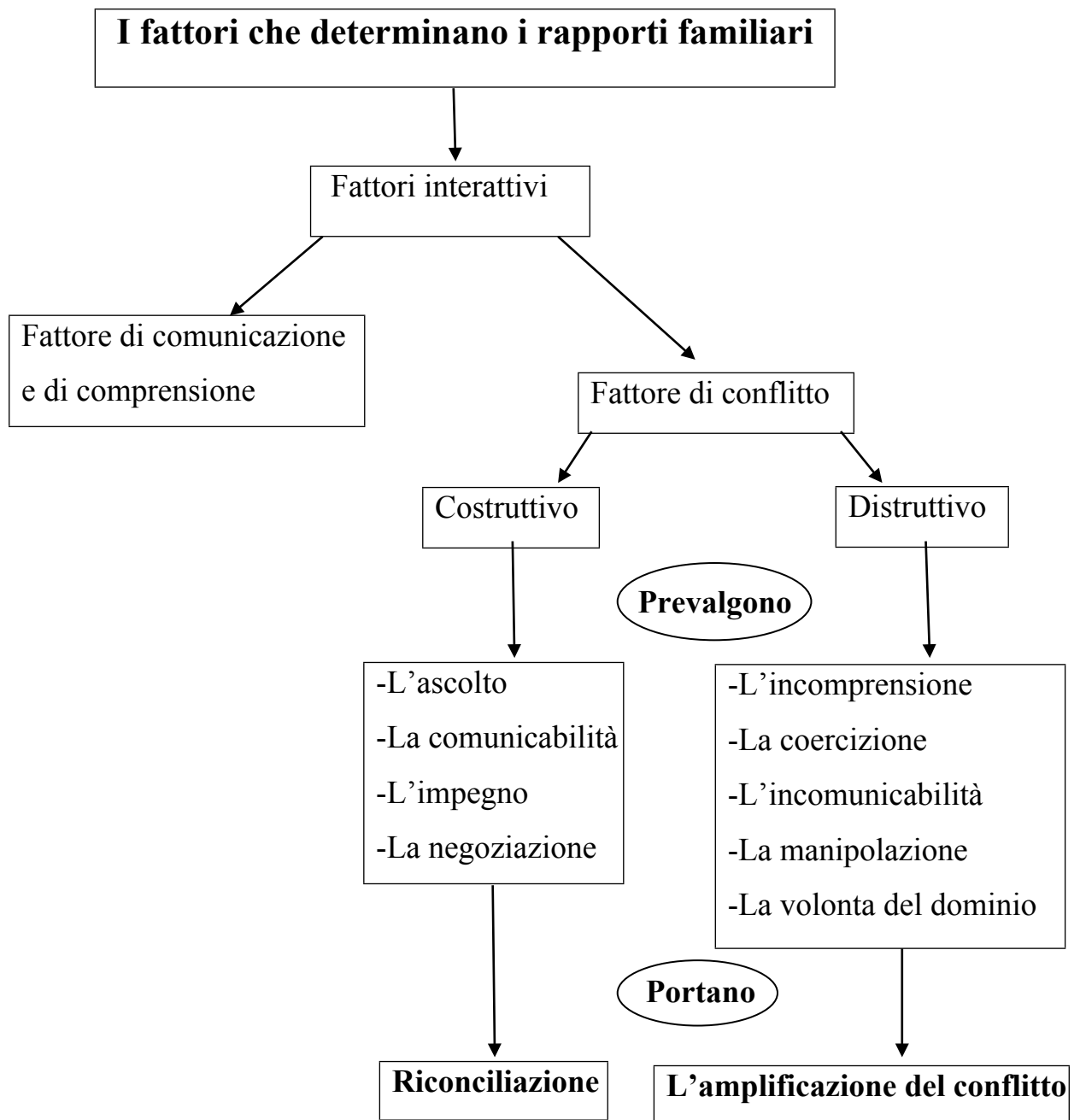
C'è un'altra figura molto significativa che viene introdotta da Eduardo De Filippo e che rappresenta proprio il mondo giovanile di allora, ovvero; Guidone l'amico di Beppe. Insomma, Guidone è ritenuto un nuovo personaggio inserito nel repertorio teatrale di Eduardo in quanto omosessuale. Il suo orientamento sessuale è il simbolo dei tempi nuovi e più liberali rispetto a come è stato giudicato nei tempi antecedenti. Alla fine, possiamo dire che quest'appartenenza a due mondi diversi, potrebbe causare la nascita di una vera e propria incomprendione ed incomunicabilità tra i membri della famiglia, soprattutto tra padre-figlio, come vedremo nel seguente sotto capitolo.

3.5. Incomprensione familiare

Nel periodo postbellico, la fase dei cambiamenti epocali, momento storico che vede tutta l'Europa impegnata in una vera ricostruzione non solo materiale, ma anche morale e spirituale. Dove l'Italia si è trovata a vivere tra due epoche interamente diverse, soprattutto con l'apparire di nuovi atteggiamenti giovanili, che dà come risultato una rottura fra la vecchia e la nuova generazione, non solo, come viene evidenziato nei precedenti sottocapitoli, c'è una chiara differenza sociale tra il modo di vivere dei giovani rispetto a quello degli adulti e questo si

riflette in ambito familiare nel rapporto tra genitori-figli, dato che esso rappresenta l'istituzione basilare della società. Quindi, ora la guerra si è propagata in casa, non si combatte più tra soldati, o per il cibo che mancava, ma ha luogo all'interno delle mura domestiche, una lotta tra i membri familiari, in cui ognuno mostra la propria ostilità, cercando di convincere l'altro che il suo modo di pensare è il più adeguato, fino a sfociare nell'incomunicabilità e nell'incomprensione tra i familiari che non si intendono più.

Prima di entrare nell'analisi dei rapporti familiari ed i conflitti che ci sono fra i membri della stessa famiglia attraverso le commedie eduardiane, vorrei mettere in evidenza alcuni fattori che specificano questi rapporti. Nel libro *Ilfamigliare. Legami simboli e transizioni 2000*, di Eugenia Scabini e Vittorio Cigoli, sono stati identificati alcuni fattori che determinano perfettamente la qualità dei rapporti familiari. Tra i quali, ci sono dei fattori interattivi, come il fattore della comunicazione e della comprensione reciproca che viene considerato come un punto essenziale nelle relazioni tra i membri familiari. L'altro fattore interattivo è il conflitto, che potrebbe essere costruttivo, nel momento in cui prevalgono; l'ascolto, l'impegno e la negoziazione, e ciò che porta alla riconciliazione (tutto ciò si presenta sempre nei finali delle opere teatrali di Eduardo che abbiamo scelto e di cui parleremo nell'ultimo capitolo del presente lavoro), ma tale conflitto potrebbe essere anche distruttivo, e questo accade quando prevalgono; l'incomprensione, la coercizione, la manipolazione, la volontà del dominio, la violenza, l'incomunicabilità e l'indifferenza tra i membri che portano all'amplificazione del conflitto. (Questo è il punto che verrà trattato ora e che è preponderante nello svolgimento delle opere). Intanto, proveremo a riassumere tale nozione in forma di una scheda come segue:



Infatti, in queste commedie, *Napoli milionaria!* (1945), *La paura numero uno* (1950) e *Mia famiglia* (1955), il drammaturgo partenopeo ci presenta l'istituto familiare del periodo postbellico. Attraverso il quale ha potuto riflettere tutti i contrasti, i turbamenti e soprattutto le trasformazioni che corrispondono alle mutate condizioni sociali di allora. Inoltre, l'idea dominante di queste tre opere teatrali è sempre stata la stessa, cioè: tutte le tre famiglie con le loro vicende rappresentano un esempio di famiglia nucleare, vale a dire; composta da

genitori più figli. Ed anche se il nome del protagonista cambia da una commedia all'altra, da Gennaro Jovine a Matteo Generoso ad Alberto Stigliano, ma ci troviamo sempre nella stessa prospettiva e davanti a situazioni simili, in cui vediamo da una parte; il protagonista-padre, che è sempre stato legato alla cultura ed alle abitudini del mondo tradizionale, mentre dall'altra parte; c'è il resto della famiglia (composto nella maggior parte dai figli) che sembra essere influenzata da una società che appare moderna, negando ogni idea legata al mondo tradizionale. Quindi, l'affinità esistente tra le tre opere eduardiane che vogliamo evidenziare si basa sui rapporti familiari, particolarmente tra padre-figlio. Ed a causa delle loro due opposte visioni del mondo che emerge tra cui un forte conflitto, dove prevalgono un'incomunicabilità, un'incomprensione, che si manifesta alla fine come uno scontro tra due differenti generazioni.

A tale proposito, sembra opportuno accennare la teoria delle generazioni del sociologo Karl Mannheim (1893-1947) che è stato considerato come l'autore del più importante concetto di generazione nell'età moderna, grazie alla novità che aveva portato in questa presente teoria. Secondo quest'ultima che viene proposta nel suo saggio *Das Problem der Generationen* (1928), «*Il problema delle generazioni*», il teorico tedesco voleva illustrare che gli individui sono fortemente influenzati dall'ambiente storico-sociale, in particolare dagli eventi in cui partecipavano. Cioè; le generazioni sono legate ad una dinamica storico-culturale. A differenza dei teorici precedenti come i positivisti inglesi, tra i quali citiamo David Hume (1711-1776), che prima separava le generazioni in base al fattore età. Perché potrebbe capitare che anche se c'è un gruppo di persone nate contemporaneamente, ma non affrontino con la stessa partecipazione emotiva gli eventi che si svolgono nella loro società. E per questo Mannheim afferma attraverso il concetto *Generationen Zusammenhang* «*Il rapporto di generazioni*», che il termine generazione non riguarda soltanto un gruppo di persone nati nello stesso arco di tempo ma un insieme di legami e rapporti che uniscono tali persone. Cioè; hanno in comune valori, atteggiamenti ed opinioni riguardanti la società e pure la politica. Infine, possiamo sintetizzare l'approccio

di Mannheim, sottolineando che la successione generazionale non si misura soltanto con la distanza di età, ma con una distanza valoriale e culturale. Tutto ciò, viene confermato in questa seguente citazione dello stesso sociologo:

“Non il fatto di essere nati nello stesso momento cronologico, di essere diventati giovani, adulti e vecchi nello stesso tempo, costituisce la collocazione nello spazio sociale. Bensì la possibilità che a esso legata di partecipare agli stessi avvenimenti e contenuti di vita, ecc. e soprattutto, di essere esposti alle stesse modalità di stratificazione della coscienza.” (Capeci F, 2020, p.20)

3.5.1. Rapporto padre-figlio nella famiglia Jovine

Prima di entrare nell'analisi del rapporto padre-figlio in *Napoli milionaria!* (1945), ci teniamo a precisare che sia questa presente commedia che le altre due, tutte hanno inizio, a partire dal primo atto, con una presentazione dei personaggi ed un'introduzione allo scontro tra i membri familiari che si prolunga poi nel secondo atto e si risolve nel terzo.

In questa prima opera, i primi personaggi che si presentano in scena sono i figli Amedeo e Maria Rosaria, che dopo una breve conversazione svolta tra di loro dentro casa Jovine, ne intrecciano un'altra con il padre Gennaro che con un tono freddo dibatte con loro dall'interno della propria camera. Infatti, essi formano due gruppi diversi, anche fisicamente opposti: i figli Maria Rosaria/Amedeo contro il padre Gennaro, ed attraverso le loro parole si delinea chiaramente lo scontro che c'è tra i quali:

“AMEDEO: Papà, vuie certi ccose nun 'e capite... Site 'e n'ata època. (Maria Rosaria fa un cenno al fratello come per dire: «Non dargli importanza»). Allude al padre). Eppure dice buono!

GENNARO: Dice buono, è ove'? sòreta t'ha fatto segno: «Nun 'o da' retta...»Perché io sono scoccante, nun capisco niente... Poveri a voi... Che generazione sbagliata...” (De Filippo E, 1956, I, p. 9)

Così come si è potuto osservare, l'attore-autore-regista napoletano fin dall'inizio della commedia è entrato nell'essenza dell'argomento, mostrando il punto di

vista dei giovani di fronte ai pensieri del padre che sembrava un ritardato. Tuttavia, la stessa cosa vale per il padre che avendo una visione completamente opposta, vede nei figli un esempio di «una generazione sbagliata», dato che loro differiscono da lui in molte cose, mentre dimostrano il loro accordo con i traffici illeciti che si svolgevano in casa, ed erano pronti ad usare qualunque arma per potersi emancipare dalla fame provocata dalla guerra e questo era chiaro mentre il figlio stava provando a spiegare al padre come funzionava il mondo di allora: “*AMEDEO: [...] Vuò sapé ‘a verità... Tu magne buono e te ngrasse e io me moro ‘e famma? Arruobbe tu? Arrobo pur’io! Si salvi chi può!’*” (Ivi, I, p.10). Infatti, questa citazione ci porta a ricordare ciò che abbiamo visto precedentemente nella terza opera, *Mia famiglia*, quando il figlio Beppe parlava dei mezzi usati e dei percorsi che la gente di oggi persegue per salvarsi e vincere, se non con l’uso di qualsiasi arma buona o cattiva che sia. Ma dall’altro lato, troviamo sempre l’opposizione del pater familias che voleva vivere onestamente, disapprovando tutte le idee proposte dai membri della sua famiglia: “*GENNARO: No, fino a che ce stongo io dint’ ‘a casa, tu nun arruobbe!’*” (Ibid).

Nella seconda parte della commedia, il drammaturgo ci proietta in un’atmosfera del periodo postbellico, cioè, durante la liberazione, con la caduta del fascismo, con il quale sono cadute pure le leggi applicate dal suo regime, che riguardano sia la vita sociale che familiare. Da qui, emerge un clima di rifiorita speranza di libertà e si avvertono i primi segni del benessere e del desiderio di voltare la pagina. Questi ultimi, sono i segni che Eduardo prende dalla vita e li trasforma in scena. Quindi, a differenza del primo atto, in questo secondo si legge una certa libertà nella vita della famiglia Jovine che le porta alla sua trasformazione, soprattutto durante l’assenza del padre Gennaro, in cui, ogni membro ha seguito la propria strada, desiderando la ricchezza anche se è il modo sbagliato.

Infatti, il suo ritorno a casa era uno degli eventi principali dell’opera. Come abbiamo visto precedentemente, il rientro lo ha proiettato in un mondo

nuovo, completamente mutato, pieno di egoismo, era quasi un mondo senza valori, dove ognuno si trova a pensare unicamente a sé ed a come raggiungere il proprio interesse. Il padre, come chiunque altro ritornato dalla guerra, cercava sempre di spiegare il significato ed il valore di questo evento bellico, raccontando le sue esperienze che erano veramente terribili “Flash-back”: *“GENNARO: [...] Nun abbastanza ll’anne sane pe’ te cuntà tutto chello che aggio visto, tutto chello ch’aggio passato. ‘E mmuntagne ‘e carte ce vularrieno pe’ puté scrivere tutt’ ‘a storia ‘e chisti tridece, quattuordice mise ca simmo state luntane...”* (Ivi, II, p.57). Ma, egli dentro casa sua e tra i suoi familiari si sentiva come un intruso, un estraneo, dopo che si è trovato accolto dall’indifferenza mostrata dai membri della famiglia Jovine, proprio quando nessuno di loro voleva ascoltarlo, visto che stava parlando, secondo loro, delle cose antiche e che tutti avrebbero voluto ignorare e dimenticare, mentre il loro unico desiderio di allora era quello di pensare solo a godersi i beni e la nuova prosperità che la fine della guerra ha portato. Malgrado tutto ciò, il padre Gennaro insiste nel raccontare le sue vicende: *“GENNARO: (Ripigliando il discorso) Dunque vi dicevo... Annascunnuto dint’ a nu fuosso, pecché attuorno chiuvevano granate e cannonate... (Amalia è sulle spine, Amedeo ogni tanto guarda l’orologio. Solo Errico finge attenzione, ma evidentemente pensa ad altro).”* (Ivi, II, p. 59).

Così come abbiamo visto prima, il figlio Amedeo che invitava suo padre a non pensarci più a questi guai, vediamo ora Donn’ Amalia rifacendo la stessa cosa: *“AMALIA: (Con dolcezza convenzionale) Aggie pacienza, Gennari’... po’ ce’ occunte cchiù tarde... Mo s’ha da mettere ‘a tavula.”* (Ivi, p. 66). Infatti, il fatto di raccontare le vicende belliche nel momento in cui devono essere scordate non infastidisce solo i membri della sua famiglia ma anche i loro ospiti che sono venuti a casa Jovine per festeggiare il compleanno di Errico Settebellizze. Insomma, il lusso ostentato da tutti i presenti alla festa di compleanno, che sembrano essere contagiati dalla seduzione della ricchezza e del consumismo, fanno sentire Gennaro fuori posto, “stonato”:

“GENNARO: [...] *(Osserva il lusso che ricopre gli invitati e istintivamente tocca la sua giacca che gli sembra più lacera in contrasto con tanta sciccheria. Il contrasto lo rende mortificato, impacciato, timido. Quasi a volersi giustificare)* Caspita... Che lusso! Mi dispiace solamente che io non sono presentabile e degno di voi... Chisto ‘o vedite *(mostra il suo abbigliamento)* è come se fosse una gloriosa bandiera di reggimento... E si putesse parlà... *(Si dispone a raccontare)*” (Ivi, II, p. 67)

A questo proposito, possiamo dire che l’autore partenopeo, attraverso il protagonista della presente pièce teatrale, Gennaro Jovine, cercava sempre di raccontare ossia di far capire al pubblico il significato ed il valore della guerra, a cui nessuno s’interessava, invece, anche se gli faceva ricordare dei tragici eventi ma bisogna parlarne visto che era lei la causa principale ossia la fonte di tutto quello che è successo dopo.

Se nella prima parte della commedia, si è notato uno scontro tra il pater familias e gli altri membri, ora nella seconda parte, si è intensificato ancora di più, quando casa Jovine ha avuto dei colpi molto più duri che ha intaccato pure la loro unità. Dunque, possiamo dire che tutto ciò era dovuto all’assenza della comunicazione che esiste all’interno della famiglia, soprattutto nel delicato periodo del secondo dopoguerra tra chi ha sperimentato momenti duri pieni di pericoli nella sua vita e ne voleva comunicare con chi la cui attenzione era focalizzata su altre cose. E questo è stato incomprensibile per Gennaro che si sentiva ignorato, il cui lo spingeva a chiedersi, facendo un paragone tra come viene accolto dopo il suo ritorno da questa guerra e da quella prima, sottolineando che la complessità della situazione del secondo dopoguerra è stata più forte che mai:

“GENNARO: [...] Pecché io turnavo d’ ‘a guerra... Invece, ccà nisciuno ne vo’ sentire parlà. Quann’ui turnaie ‘a ll’ata guerran chi me chiammava ‘a ccà, chi me chiammava ‘a llà. Pe’ sapé, pe’ sentire ‘e fattarielle, gli atti eroici... era troppa ‘a follan ‘a gente ca voleva sèntere... ‘e guagliune *(Rivivendo le scene di entusiasmo di allora)* ‘O surdato! ‘Assance sèntere, conta! Fatelo bere! Il soldato italiano! Ma mo pecché ne vonno sèntere parlà?” (Ivi, III, pp.85-86).

In questo caso, troviamo che l'autore Eduardo De Filippo attraverso la sua commedia che si è presentata sotto forma del dramma d'incomunicabilità, ha trattato una delle questioni più importanti emerse nel periodo del secondo dopoguerra, le difficoltà comunicative, vista la sua grande importanza nella vita sociale. E questo era palese nel momento in cui tale faccenda viene presa in esame pure da altri scrittori, come il caso di Luigi Malerba che nel suo libro *Le parole abbandonate*, l'ha valutata come un fenomeno propagato soprattutto nel periodo postbellico, mentre raccontava:

“Questa volta, dopo questa guerra, non c'è spazio come in passato per i racconti del reduce davanti al focolare. Raccontare è un'abitudine ormai persa, un gesto antico e inattuale. Troppe voci ormai, troppe parole riempiono l'aria di un ronzio inarrestabile e si depositano nelle case. Il reduce sente, da questi fantasmi elettrici che parlano un italiano fluido e levigato, i racconti che avrebbe voluto fare lui nel suo dialetto. Del resto chi ha più voglia e tempo di ascoltare.” (Malerba L, 1977, p. 18)

Questa metamorfosi della famiglia Jovine, ha spinto Gennaro a fare tante ipotesi, confrontando la vita di ieri con quella di oggi, cioè; prima della sua scomparsa e dopo, riflettendo soprattutto su come siano arrivati a tale fortuna, vedendo per prima cosa la trasformazione in cui compare il loro basso, poi gli abiti lussuosi di tutte le persone che erano intorno a lui, persino l'enorme cena preparata per celebrare il compleanno di Errico. Quindi, egli con tanta confusione chiedeva alla moglie Amalia:

“GENNARO: *(Si rannuvola formula mille ipotesi nel suo cervello e si sforza a scartarne proprio quelle che con più insistenza prendono evidenza di certezza. La pausa deve essere lunga. Istintivamente guarda Maria Rosaria con diffidenza. La ragazza abbassa lievemente lo sguardo. Ora è con tono serio e indagatore che interroga la moglie)* E... Famme sapé quacche cosa, Ama'...”

AMALIA: *(Simulando con un sorrisetto)* E che t'aggi' 'a fa' sapé Gennari'? Ce simmo mise nu poco a posto... Amedeo fatica e guadagna buono... Io faccio 'o ppoco 'e cummercio [...]

AMEDEO: *(un po' interdetto)* Io... m'arrangio cu' ll'automobile... *(Rinfrancato dall'interesse del padre alle sue parole)* Quanno veco na macchina in buone condizioni... 'a tratto... Compravendita *(Gennaro non sembra molto soddisfatto da queste spiegazioni. Amedeo volge il discorso sulla sorella. Sorridendo)* Maria Rosaria v'ha fatto 'a sorpresa... Se ne va in America. Se sposa a nu surdato americano." *(De Filippo E, 1956, II, pp. 63-64)*

Tuttavia, la realtà è tutta un'altra, la mancanza del fattore della comunicazione nei rapporti familiari, ha marcato nella famiglia altri segni; Insomma, la famiglia Jovine appare una famiglia smarrita come qualsiasi altra famiglia uscita dalla guerra. Oltre la piccola figlia Rituccia che era gravemente malata e che rischiava veramente la morte. C'era pure la madre che non ha mai sentito agli ordini del marito che riguardano la cura della casa, mentre continuava perdutamente la frequenza del mercato nero. Amedeo, in realtà non si arrangiava con gli automobili come diceva al padre, bensì, è diventato un ladro degli pneumatici, frequentando il suo amico Peppe 'o Cricco che è riuscito a portarlo con lui a fare insieme questi affari illegali, come glielo aveva svelato Errico:

“ERRICO: [...] Tu staie piglianno na brutta strada...

AMEDEO: Ma qua' strada?

ERRICO: Tu l'amicizia di Peppe 'o Cricco l'he 'a lassà! Tu sei troppo giovane e puo' cummettere quacche leggerezza ca te pò custà 'a libertà. Sai pecché 'o chiammano Peppe 'o Cricco?

AMEDEO: *(fingendo di non sapere)* Pecché?

ERRICO: *(ironico)* Nun 'o ssaie, è ove'? Pecché quanno ha puntata na machina, 'a notte runzèa e quanno 'ave 'o pede a l'èvera se mette sotto 'a balestra e l'aiza cu' na spalla... *(Accusando con un tono che non ammette repliche)* E tu sfile 'a rota sotto!" *(Ivi, I, p. 53)*

Infatti, non erano soltanto questi guai che la guerra ha lasciato nella famiglia, ma anche la figlia Maria Rosaria si è trovata in una situazione molto critica. Quest'ultima, è rimasta incinta di un soldato americano che dopo averle promesso di portarla con lui in America, è scomparso. In quest'ultimo caso,

l'autore napoletano si è soffermato su di un fatto storico molto frequente in quel periodo, riportato anche dallo scrittore-ufficiale inglese, Norman Lewis. Raccontando che in quei momenti, c'erano molte ragazze napoletane, proprio come Maria Rosaria e le sue amiche, che volevano cambiare vita, per uscire dalla miseria e dalla povertà che si presentavano nel loro paese nei momenti bellici, e per far ciò avevano sempre sperato di sposarsi con un soldato alleato, sia americano che inglese allo scopo di poter andare via con loro subito dopo la fine della guerra.

Intanto, è dovuto menzionare che durante la guerra, il momento in cui i soldati alleati vivevano a Napoli, si sono interessati anche loro nella maggior parte dei casi alle ragazze partenopee, mentre il numero delle proposte matrimoniali fatte, in particolare, dagli ufficiali dell'esercito era molto crescente. Ma, seguendo le leggi applicate dai paesi alleati, esse (le ragazze) dovevano inviare delle richieste alle autorità dei paesi alleati, chiedendo il permesso di poter sposarsi con uno dei loro soldati presenti nella loro città, ma, come facilmente si può immaginare, le autorità erano per lo più inclini a rifiutare la maggioranza delle richieste, provando anche a sconsigliare i loro militari di accettare matrimoni simili, informandoli in più, di non poter ottenere nessuna sicurezza offerta dal loro governo in caso di sposarsi in Italia, altresì, ciò gli provocherà a sua volta la loro esclusione dalle proprie funzioni governative, quindi, saranno costretti a cercare un lavoro nella vita civile. Alla fine, si è osservato che a partire da tali presupposti restrittivi, la maggioranza di essi non ha potuto accettare il matrimonio; le statistiche che riguardano il fatto di sposarsi con stranieri durante il periodo bellico, dimostrano che solo il 5% che è riuscito. Mentre il resto è tornato nei rispettivi paesi senza aver preso qualsiasi decisione finale, lasciando le fidanzate napoletane in condizioni sfavorevoli (Lewis N, 1993, pp.237-238). Questo accadimento è stato perfettamente fotografato dall'autore napoletano Eduardo De Filippo attraverso questa seguente scena:

“MARIA ROSARIA: Ma che vengo a fa’? È na settimana ca vaco ‘appuntamento e nun se vedé!

TERESA: E pò essere ca oggi vene.

MARIA ROSARIA: Nun me mporta, Teresi’, te giuro ca nun me mporta. ‘A colpa è stata ‘a mia e me l’aggia chiàgnere io sola. Ma io ‘o vulesse vedé pe’ lle dicere: «Invece ‘e me mannà a cuntà tanta buscie, peché nun m’ ‘a dice tu, personalmente, ‘a verità?»

TERESA: La, aieressera, ‘i nammurato mio dicette ca oggi l’avarria purtato.

MARIA ROSARIA: È partuto, siente a me, chillo è partuto, E oggi o dimane partarranno pure ‘e nammurate vuoste.

TERESA: E si pàrtèni, salute a nuie.

MARIA ROSARIA: *(guardandola lungamente negli occhi, per richiamarla alla dura realtà)* Salute a nuie?

TERESA: *(ricordando che, ormai, il suo stato è simile a quello di Maria Rosaria, come smarrita)* Già...” (Ivi, p. 40)

Infine, si può dire che proprio come abbiamo parlato prima della trasformazione dello spazio domestico, abbiamo contemporaneamente illustrato il modo in cui l'individuo cambia da una generazione all'altra, così come tutto muta in un periodo convulso. Insomma, questo spiega l'intento dell'autore di individuare e rappresentare il cambiamento che ha conosciuto l'Italia nel periodo postbellico, che creava dei conflitti tra generazioni diverse e che si riverbera nell'incomprensione che si stabilisce fra i membri della famiglia.

3.5.2. Il rifiuto di ogni desiderio dei figli nella famiglia Generoso

Un'altra commedia in cui la vicenda rappresentata ruota attorno all'istituzione familiare e nella quale emergono drammaticamente la mancanza comunicativa e l'incomprensione fra genitori e figli, è *La paura numero uno* (1950). Infatti, prima di cominciare l'analisi di tale opera, appare opportuno menzionare uno dei critici più interessati al teatro eduardiano che ha parlato

sinteticamente di questa commedia e dello scopo dell'autore che voleva comunicare attraverso la quale, dicendo:

“La paura numero uno, [...] prende lo spunto dal timore diffuso all'epoca di una terza conflagrazione mondiale. Era il tempo della guerra fredda e gli uomini che erano appena usciti dagli orrori della guerra vivevano nel terrore di ricadervi. Eduardo, però, va oltre questo tema contingente, dimostrando che la vita stessa è una guerra, poiché gli uomini si combattono fra di loro, vivono avidamente, e quando amano lo fanno malamente.” (Di Franco F, 1975, p.157)

Parlando di quest'opera in modo analitico, si legge che il testo in sostanza, è basato sulla paura e sui disastri che la fine del recente conflitto ha lasciato nelle anime delle persone che lo hanno vissuto (appartenenti soprattutto alla vecchia generazione) e che si trovano poco dopo di fronte ad un nuovo periodo in cui viene apparsa una nuova generazione che forma un pensiero radicalmente diverso rispetto al passato, nel senso che; l'Italia postbellica dei giovani non è più quella dei vecchi, è l'Italia degli anni Cinquanta, della crescita economica, non la pensa più in modo tradizionale, ma si proietta verso il futuro, ama divertirsi, essere libera e vivere in pace.

Come abbiamo visto precedentemente, il protagonista della presente pièce teatrale, Matteo Generoso, viveva nell'ossessione o nel timore che la guerra sarebbe tornata da un momento all'altro e come risultato di tali comportamenti, egli non solo distrugge se stesso, ma porta nel baratro tutta la sua famiglia, rifiutando interamente i desideri dei membri della famiglia Generoso. Anzi, essendo l'amministratore del palazzo in cui viveva, ed a causa del suo stato di angoscia che si presenta come una malattia d'anima, egli decide di non prendersi più la responsabilità di amministrarlo, quindi oltre la distruzione della sua famiglia, si comincia a sfaldare anche la coesione sociale. Tutto questo viene confermato proprio mentre si è sentito parlare dall'esterno di casa: *“(c.s.) E se lo trovano, un altro amministratore del palazzo. Io non mi sento bene, e non mi posso occupare del condominio. [...] Devi dire al condominio che fra poco non*

saremo nemmeno in grado di amministrare le macerie del palazzo.” (De Filippo E, 1956, I, p.393). In realtà, si potrebbe ritenere che questi comportamenti non siano nati dal nulla, bensì, la vita quotidiana di allora, soprattutto nei pensieri degli adulti, conviveva con la paura del riemergere delle bombe e delle incursioni aeree e questo è ciò che ha creato un continuo pensiero ai vari pericoli.

All’inizio della commedia si nota subito l’assenza del protagonista-padre Matteo sul palcoscenico, ma si presentano invece il resto dei membri della famiglia Generoso che si riunivano come un gruppo nella stanza situata al centro dell’appartamento: *“Nella stanza si trovano Virginia, Evelina, Maria e Vincenza.”* (Ivi, I, p.385). Infatti, sin dalle loro prime conversazioni svolte nel primo atto, si legge l’incompatibilità che esiste fra loro con il padre. Come vediamo nel caso di Evelina la figlia e Maria la nipote che desideravano aprire una nuova famiglia che potesse offrir loro una vita migliore di quella precedente, ma, purtroppo sono state fronteggiate dal rifiuto da parte di Matteo. Ciò, viene spiegato nel loro dialogo con lo zio Arturo che è arrivato poco dopo:

“VIRGINIA: Eveli’! Perché non si può fissare la data del matrimonio tuo con Mariano?... Va, dincello a zio Arturo. Accussi se fa capace.

MARIA: Dice che aprire una famiglie, in questo momento, è da pazzi.

EVELINA: Ha detto che devo aspettare la maggiore età, così la responsabilità la piglio io, perché lui non vuole portare scrupoli sulla coscienza.

MARIA: Io non mi posso sposare perché Antonio è tornato da poco dalla prigionia e non ha trovato ancora una sistemazione, e va bene. Ma lui ha detto: «Ringrazia la Provvidenza. Come potete pensare di sposarvi, con una guerra che deve scoppiare? Siete pazze! Se rimanete in stato interessante, andate sgravando per dentro ai ricoveri?»” (Ivi, pp. 391-392)

Dunque, da queste brevi sequenze citate, possiamo leggere l’intenzione dell’autore di mettere in luce i difficili rapporti e le diverse visioni del mondo che ci sono all’interno della famiglia, dal quale si deduce la complessità del periodo storico del secondo dopoguerra in cui si presentano diversi processi di

trasformazione sia sul piano sociale che culturale, che tutto il paese attraversava. Allora, così come viene mostrato nella scena iniziale della prima pièce *Napoli milionaria!*, anche in questa presente si è notato che con l'arrivo del protagonista in scena, il palcoscenico si divide in due gruppi, le figlie Maria/Evelina contro il capofamiglia Matteo e scoppia tra di loro una lotta piena di contrasti. L'autore lo evidenzia nella seguente conversazione:

“EVELINA: Io mi voglio sposare perché non ne posso più.

MATTEO: Adesso la devi dire tutta. Non ne puoi più di che cosa?

EVELINA: Di aspettare! E pure perché il dottore disse a mamma, e io sentivo dietro la porta, che il matrimonio mi farà bene.

MARIA: E pure a me, per via della disfunzione che non mi ha fatto crescere tanto.

MATTEO: perché, secondo te, se ti sposi cresci di qualche mezzo metro. (Gridando) È incoscienza! Siete degli incoscienti!” (Ivi, I, p.395)

A proposito, oltre il desiderio di Evelina e Maria che al padre sembra stravagante, egli osserva pure i semplici atteggiamenti degli esseri umani fuori casa in modo eccentrico. Mentre parlava di loro, sottolineava: “*MATTEO: Una folla che percorre le strade gesticolando disordinatamente, chiacchierando con un tono di voce sproporzionato, isterico. E si riversano nei ristoranti, nelle rosticcerie, nei cinematografi, nei teatri, nei ritrovi notturni [...] Con una furia avida di chi capisce il baratro che gli si spalancherà davanti, da un attimo all'altro...*” (Ivi, I, p.394). Infatti, il protagonista della storia in questo caso non si rende conto che questi comportamenti potrebbero essere legati al nuovo modo di vivere della gente negli anni Cinquanta, soprattutto con la nascita della società dei consumi alla ricerca dei beni materiali abbandonando i valori umani e morali tradizionali che cominciarono già ad essere considerati come tramontati.

A nostro avviso, quest'opera teatrale ha messo in evidenza le macerie che dalla guerra si sono rovesciate in ambito familiare. Mentre la paura dello scoppio di

un'altra guerra potrebbe essere stata usata dal protagonista Matteo soltanto come un motivo per non pensare alla crisi della vita domestica, al compito dei genitori e soprattutto al futuro a causa della sua incertezza. Quindi, i presentimenti del padre sono il frutto della prima guerra, del ventennio fascista e della seconda guerra appena passata che insieme hanno creato degli sconvolgimenti sociali, avendo colpito anche l'istituzione familiare.

A causa della sottomissione che il pater familias Matteo imponeva ai suoi figli, tutta la famiglia Generoso piomba nella disperazione, tanto da chiedere aiuto allo zio Arturo, che a sua volta, trova una soluzione per far guarire il cognato dal terrore in cui viveva ed in cui costringeva tutta la famiglia. Insomma, con una finta trasmissione alla radio riesce a far credere a Matteo che la guerra è effettivamente scoppiata, ma che si presenterebbe soltanto come una guerra singolare in cui ognuno combatte la propria e nella quale la vita cittadina si svolgerà in modo normale; *“ARTURO: È il mondo che dichiara la guerra. [...] A se stesso nel senso che ognuno combatte la sua.”* (Ivi, I, pp. 397-398). Quindi, grazie alla finzione della radio, da un canto, Matteo ha potuto superare la sua ossessione, credendo a quello che gli diceva Arturo a proposito di una nuova conflagrazione: *“Un'altra guerra, a distanza di pochi anni... Che generazione tormentata!”* (Ivi, I, p.403). Ma dall'altro, si nota che sorge un altro problema sempre in Matteo: mentre cercava di accumulare il massimo del cibo in casa per poter evitare i rischi che potrebbero essere prodotti da questo nuovo conflitto: *“Matteo entra seguito da Carabella, il salumiere. Recano una rilevante quantità di generi alimentari. Due provoloni, un prosciutto, due damigiane di olio, scatole di tonno, quattro o cinque salami grandi e piccoli, ed altro. Depongono tutto in terra, presso la porta della cucina.”* (Ivi, II, p.414).

Insomma, l'accumulo del cibo è stato un argomento ricorrente nel repertorio teatrale eduardiano del secondo dopoguerra. Così come abbiamo osservato che questa ossessione era presente anche in *Napoli milionaria!*, con un significato pienamente diverso di quell'altro, ma appaiono complementari a vicenda. Mentre

si è letto che a causa delle conseguenze che aveva provocato la guerra, tale la miseria e la povertà, appare l'avidità che ha spinto Amalia Jovine ad accumulare il cibo dentro il suo basso per dare avvio ad un'attività illecita e guadagnare soldi, pur salvando sé e la sua famiglia. Per quanto riguarda l'accumulo fatto da Matteo Generoso nella commedia *La paura numero uno*, la cui causa principale era la paura delle conseguenze che avrebbe potuto provocare l'immaginary guerra che sta per scoppiare. Pertanto, possiamo dire che con il ripensamento alla guerra, tornano in pratica tutte le azioni che si facevano prima, quanto la raccolta del cibo, per poter affrontare le cui conseguenze.

Alla fine, tornando a *La paura numero uno*, si può dedurre che l'importanza di quest'ultima scena sta nell'indicarci che la guerra, a cui ha fatto riferimento l'autore non era più la vera guerra che si svolge tra alleati in diversi campi, bensì, era una guerra psicologica che si svolge dentro l'anima dell'essere umano, come quella che ha instillato il panico nei pensieri di Matteo e di tutti coloro che hanno vissuto quello che ha vissuto lui nella sua vita, mentre ognuno di essi dovrà affrontare la propria battaglia, che potrebbe provocare problemi anche nei rapporti con i loro familiari.

3.5.3. L'incomunicabilità fra genitori e figli nella famiglia Stigliano

Seguendo la linea del dramma dell'incomunicabilità familiare, arriviamo alla terza e ultima pièce teatrale eduardiana che abbiamo scelto e che sembra fondamentale per poter comprendere le relazioni fra i membri della famiglia dell'epoca: *Mia famiglia* del 1955. Anche in quest'ultima pièce si nota l'emersione di complessi rapporti familiari a causa dei mutamenti epocali, particolarmente forte è il dissidio tra padre e figlio, soprattutto nel momento in cui si è manifestato l'atteggiamento di ribellione delle nuove generazioni. Da questa complessità nasce il conflitto generazionale che è un fenomeno storico-sociale, prima ancora che familiare, che viene esemplificato dall'esclusione della trasmissione delle tradizioni, delle abitudini, dei pensieri e dei valori da una

generazione all'altra. In altre parole; le giovani generazioni del secondo dopoguerra e soprattutto quelle degli anni Cinquanta, sono più interessate alla modernità che alla vita tradizionale e tale ricerca di modernità e di progresso dai giovani si manifesta sotto forma di difficoltà comunicative nei confronti dei loro predecessori.

Come è stato già sottolineato nelle opere precedenti, anche questa presente aveva inizio con la presenza dei giovani sul palcoscenico, mentre si osserva il figlio Beppe con il suo amico intimo Guidone sdraiati uno su una poltrona e l'altro su di un'altra, circondati da diversi giornali cinematografici che riportano la vita degli attori del cinema. Già, questa scena può darci uno sguardo generale sul pensiero giovanile e le sue aspirazioni nel mondo di allora che appare totalmente diverso da quello passato, come viene indicato nella didascalia: *“Beppe, sdraiato su di una poltrona, dorme con un giornale illustrato aperto sulle gambe. Di fronte a lui Guidone, l'inseparabile amico, su di un'altra poltrona, con il capo appoggiato alla spalliera, guarda il soffitto meditando e inseguendo progetti fantasiosi.”* (De Filippo E, 1956, I, p.7)

Dalla conversazione fra i due, si sente la loro poderosa opposizione all'autoritarismo familiare, di cui, secondo loro, soffrono i giovani. Il fulcro di questa conversazione si concentra totalmente sulla figura del padre che non si è presentato ancora in casa Stigliano, supponendo il suo rifiuto ad ogni pensiero che viene esposto dai figli e che riguarda la loro vita personale e la loro indipendenza. Così come ha rifiutato la partenza tanto desiderata dal figlio Beppe per la Francia, con il sogno di diventare un attore cinematografico. In realtà, il padre avrebbe voluto che il figlio entrasse a lavorare come un radio-speaker alla radio dove lavorava lui, mentre questo è stato rifiutato dal figlio. Da questo punto intendiamo che il rapporto fra padre-figlio si basa su un rifiuto reciproco, in cui ognuno rifiuta le idee dell'altro. Infatti, le parole pronunciate da questi giovani non mostrano solo la loro personale opinione in opposizione a quella dei genitori,

ma evidenziano un nuovo modo di pensare, più rappresentativo dell'Italia degli anni Cinquanta: la corsa verso una carriera e una vita indipendenti:

“BEPPE: Pensavo alla faccia che farà mio padre, stasera, quando gli dirò che domani mattina parto per la Francia.

GUIDONE: [...] Il desiderio egoistico dei tuoi genitori, specialmente da parte del padre, di volerti imporre la propria volontà, i propri gusti e tendenze al solo scopo di fare di te un doppione di se stessi.

BEPPE: [...] Perché non è che a un certo punto dice: « Va bbe', le cose sono andate così, io invece pensavo tutto al contrario non ne parliamo più». No. Lui ne ha fatto la tragedia della sua vita. Perché, secondo lui, io avrei dovuto continuare a scrivere articoletti e raccontini, e andarmi a togliere il cappello a destra e a sinistra su tutte le redazioni dei settimanali, per realizzare quelle venticinque o trentamila lire al mese. [...] Non Basta un fesso in famiglia, ce ne vogliono due. (Ivi, I, pp.8-9)

A completare il gruppo giovanile si aggiungono Rosaria con il suo fidanzato Corrado. La giovane ragazza, oltre al suo aspetto moderno a cui ci siamo riferiti prima, al suo arrivo introduce i tipici oggetti della contestazione giovanile di allora: *“Nella grande borsa a sacco, di vecchio cuoio, reca due pacchetti di sigarette americane, due scatole di fiammiferi svedesi e mezzo chilo di noci sorrentine, incartocciate in un pezzo di giornale. Col braccio sinistro stringe un fiasco di Chianti.”* (Ivi, I, p.14). Tra l'altro, anche lei dimostra di essere contro le idee del padre Alberto, e questo era palese nell'esprimere il suo parere sulla partenza di Beppe per la Francia, suggerendo al fratello che sarebbe meglio partire all'insaputa del pater, apostrofando: *“ROSARIA: Farà la faccia gialla come un telegramma. Io glielo farei sapere da Parigi.”* (Ivi, I, p.15)

In effetti, l'ingresso del padre Alberto Stigliano a casa accumuna tutte le tre commedie di Eduardo: alla presenza di tutti i membri familiari, il palcoscenico si divide in due gruppi che poi si mettono in confronto facendo emergere contrapposizione e incomunicabilità. Da un lato, ci sono i protagonisti; Gennaro/Matteo/Alberto. Dall'altro invece, troviamo i loro figli, e talvolta

insieme ad essi si presentano anche alcuni dei loro amici che rappresentano la giovinezza (come il caso di Guidone). Mentre ogni gruppo rifiuta di accettare il mondo dell'altro. Insomma, questa scena ripetuta nelle opere di Eduardo De Filippo, ci fa pensare ad una tipica forma drammatica del critico letterario russo Boris Tomaševskij che nel suo libro *Teoria della letteratura* (1978), ha parlato della lotta fra i personaggi che si organizzano in diversi gruppi ciascuno dei quali adotta nei confronti degli altri un particolare comportamento. Tale lotta viene detta *l'Intrigo*. (Barsotti A, 1988, p.320). Tale scena è stata fotografata dall'autore nella didascalia di *Mia famiglia*, proprio come aveva fatto nelle precedenti commedie, rivelando una chiara tensione tra i membri:

“Alberto è il titolare della casa: Alberto Stigliano. [...] Entra dalla porta comune senza salutare nessuno, e muove verso destra. [...] Gli altri ammutoliscono ostili. Rosaria s'intrattiene con Corrado in un angolo. Guidone e Beppe si scambiano occhiate allusive e parole appena percettibili.” (De Filippo E, 1956, I, pp.15-16)

A questo punto, notiamo una flagrante incoerenza nella descrizione del personaggio-padre Alberto, il cui viene descritto prima nella didascalia come un uomo *simpatico e gioviale*, ma quando entra in scena non saluta nessuno. Quindi, possiamo dire che fino ad ora, il padre appare proprio come l'avevano descritto Beppe e suo amico Guidone nella loro conversazione, “*un uomo che raramente ti guarda in faccia, che non ti rivolge mai la parola, e che quando lo fa hai l'impressione che ti voglia sfottere, ironizzare.*” (Ivi, I, p.8). Infatti, l'incoerenza che emerge nel carattere del protagonista, Alberto, agli occhi dei suoi familiari potrebbe essere il risultato della crisi presente nella sua famiglia e dell'incomunicabilità che regna tra di loro, il che influenza il suo comportamento che cambia di fronte agli altri. E questo era chiaro nel momento in cui si trova di fronte ai figli, mentre il suo tono di voce si faceva più rigido quando parla con la cameriera Maria, e che era pieno di rabbia, chiamandole ripetutamente: “*ALBERTO: Maria. (Si toglie la giacca e chiama di nuovo) Maria. MARIA: (dalla sinistra) Comandi.*” (Ivi, I, p.16)

In effetti, il primo discorso diretto svolto tra il titolare di casa Stigliano Alberto e Beppe suo figlio era sul viaggio di quest'ultimo per la Francia, il cui, è rimasto sempre oscuro, senza alcuna spiegazione o senza alcuna voglia di svilupparlo, e questo conferma che il problema di cui soffriva la famiglia è stato senza dubbio l'incomunicabilità fra i suoi membri:

“ALBERTO: Tu parti domani per la Francia?”

BEPPE: (blocca il passo e si ferma senza girarsi verso il padre. Dopo una piccola pausa, chiede incuriosito) Chi te l'ha detto?

ALBERTO: (con lo stesso tono gelido con cui il figlio gli ha rivolto la domanda, chiede a sua volta) T'interessa?

BEPPE: No. (Ed esce).” (Ivi, I, p.18)

Le difficoltà comunicative esemplificano la differenza che c'è tra il modo di pensare dei genitori e quello dei giovani. Così come era palese in *Mia famiglia*, in cui vediamo che il pensiero del padre Alberto è molto diverso da quello del figlio. Mentre, da un canto, c'è il padre che si è sempre sentito il responsabile permanente dei propri figli, cercando di imporre la sua autorità paterna: “[...] «L'ho messo io al mondo, la colpa è mia!»». Tu capisci, allora, che un padre, di fronte a un figlio, la responsabilità se la sente; per quello che deve fare, per come deve vivere quando sarà grande.” (Ivi, II, p.52). Dall'altro invece, troviamo il figlio che la pensa in modo totalmente diverso, come emerge dalla sua battuta: “L'accordo fra me e mio padre finì il giorno in cui gli dissi: «Papà, io e te siamo due cervelli differenti. Ti ringrazio di avermi messo al mondo... e accontentati che ti dico: ti ringrazio. Ma non mi devi scocciare più. Quello che farò nella vita dipenderà esclusivamente dalla mia volontà: me n'guaio, m'arruvino, nun aggi' 'a da' cunto a nisciuno»” (Ivi, I, pp.9-10)

Infatti, il conflitto tra il mondo tradizionale e quello contemporaneo che abbiamo assistito fino ad ora, non è soltanto il caso della famiglia Stigliano, bensì, riguarda quasi tutte le famiglie dell'epoca. Su questo riguardo il drammaturgo

partenopeo ha dato un accenno attraverso il personaggio di Guidone, l'amico di Beppe Stigliano, svelando che anche la sua famiglia condivide gli stessi dolori di quella Stigliano. Mentre la sua frequente presenza a casa Stigliano denota precisamente la sua fuga dai problemi emersi a casa sua, fra i quali troviamo proprio l'incomprensione tra lui e suo padre, egli stesso afferma: "*GUIDONE: Statti zitto, Beppe santo! Fammi la cortesia, statti zitto. Sapessi quello che ho penato con mio padre.*" (Ivi, I, p.9). Insomma, Guidone è l'unico membro della sua famiglia che si presenta nella vicenda della presente opera teatrale, ma analizzando accuratamente il suo carattere che ci ha fornito il drammaturgo nel testo, possiamo identificare quale sarebbe il motivo dei conflitti che ci sono dentro casa sua e soprattutto nei confronti di suo padre.

Insomma, abbiamo visto prima che Guidone è un omosessuale, cioè; egli appartiene ad una categoria che è stata violentemente marginalizzata dalla società nel periodo fascista. Ne ha parlato lo scrittore Lorenzo Benadusi nel suo libro intitolato, *Il nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista* (2005). Anzi, come abbiamo accennato in precedenza nel quadro storico, che durante il periodo fascista era il modello familiare cattolico a dominare opponendosi fermamente sia al femminismo che all'omosessualità, secondo loro, queste categorie impediscono l'aumento del numero dei matrimoni che è un punto fondamentale per formare una famiglia. Ciò era evidente nel discorso svolto tra Alberto e sua moglie, parlando proprio del personaggio Guidone, mentre le diceva: "*ALBERTO: (Ad Elena) E tu per prima hai permesso che quel signore (Guidone) frequentasse i nostri figli. Da un uomo che appartiene ad una categoria di gente che non ha niente da perdere e che una famiglia non se la potrà mai creare, che ti puoi aspettare di buono?*" (Ivi, II, p49). Ma, negli anni Cinquanta, tale categoria cominciava a manifestarsi ed a essere accettata pian piano nella società moderna a cui era legata la nuova generazione. Quindi, possiamo ipotizzare che l'incontro di Guidone con Alberto a casa Stigliano potrebbe essere un esempio concreto di quello che sarebbe stato

successo tra lui e suo padre nel loro domicilio, visto il comune pensiero dei padri che appartengono alla vecchia generazione e che sono nostalgici del passato. Mentre il figlio è sempre stato ignorato da parte di Alberto Stigliano che faceva sempre finta di non essersi accorto alla sua presenza a casa, ma in realtà, essendo un uomo ancora legato al vecchio mondo ed alle sue tradizioni (Così come sarebbe pure il padre di Guidone), lo ha spinto a rifiutare ogni pensiero che gli appare moderno. Ed oltre questo, egli conoscendo bene l'orientamento sessuale di Guidone e per questo motivo che lo disprezza. Tutto questo si legge nel dialogo svolto tra i due personaggi, che dimostra l'amarrezza di Alberto Stigliano verso Guidone:

“GUIDONE: Signor Alberto, voi certe cose le dite senza sentirle profondamente, è vero?”

ALBERTO: (senza degnarlo di uno sguardo) State qua?

GUIDONE: È evidente. Non mi avete visto quando siete entrato?

ALBERTO: No. Io non ci vedo bene. Voi, avete la vista lunga.

GUIDONE: Che significa?

ALBERTO: (sorridente sornione) Se ve lo dico, finisce a sedie in faccia fra tutt'e quattro.” (Ivi, I, p.17)

In effetti, Guidone non era l'unico personaggio che si è presentato con nuove caratteristiche in questa opera teatrale, ma c'era presente anche la figlia Rosaria Stigliano con il suo aspetto da ragazzaccio: “*Guarda com'è «raffinata» tua figlia. Non sembra più nemmeno una donna, si può confondere con un uomo.*” (Ivi, II, p.49). Quest'apparenza per lei era come una forma di difesa non solo nei confronti dell'autorità paterna ma di tutto il mondo maschile. Essa si comporta in modo spregiudicato e si presenta sessualmente molto libera, a causa di cui essa ha guadagnato la disistima del padre. In poche parole; essa fa intendere agli altri di non essere più illibata. La giovane ragazza prima di diventare la fidanzata di Corrado, finge di aver avuto una relazione con un uomo più grande di lei e con

cui ha perso la sua ‘dignità’. Ovviamente non è vero, ma era solo un modo per mostrarsi moderna sia al fidanzato che ai suoi amici contemporanei che diversamente da come il padre vedeva le cose, loro vedevano questo fatto come una cosa semplice, mentre sfruttavano e scherzavano delle ragazze ancora illibate, come nel caso di Rosaria che raccontava:

“ROSARIA: Ma sai tu la miseria che si sente nell’animo quando un giovane ti offre di andare in gita con lui, e poi al dunque, invece di limitare i suoi desideri alla gioia di scambiarsi idee, pensieri e belle parole, vuole ben altro da te... e ti eronizza, e ti pianta se gli hai resistito? (*Ripetendo le affermazioni dei ragazzi moderni...*) «Ma dove vivi?... Povera cocca, aspetta la beffana da sveglia! Ma tu sei imbalsamata?» E pure le amiche mi dicevano le stesse cose: «Ma che aspetti? Gli uomini oggi vanno al sodo... Io mi sono fidanzata così...».” (Ivi, III, p.63).

A proposito delle giovani che vengono messe in evidenza nel repertorio teatrale di Eduardo De Filippo, notiamo un punto comune che si concentra sulla figura femminile in due commedie, da Maria Rosaria Jovine di *Napoli milionaria!* a Rosaria Stigliano di *Mia famiglia*, che ambedue seguono l’evoluzione dei tempi; mentre ognuna di esse appare con un modo diverso dell’altra nella ricerca della modernità e di cambiamento a tutti i costi. Come viene indicato nella prima commedia, Maria Rosaria Jovine ha perso la sua dignità con un soldato americano soltanto allo scopo di andare via insieme a lui dai confini domestici e poter aprire una nuova pagina nella sua vita, voltando quella prima che è stata piena di povertà e di miseria provocate dai momenti di guerra. Per quanto riguarda la seconda commedia, vediamo che Rosaria Stigliano dimostra di aver perso la sua verginità solo per apparire moderna di fronte ai suoi coetanei che ostentano comportamenti moderni e questo lo possiamo considerare il frutto del nuovo materialismo dell’epoca e una delle cause del distacco tra il mondo tradizionale e quello contemporaneo.

Oltre ai discorsi di Alberto con i suoi figli che appaiono sempre incompiuti a causa dell’incomprensione che c’è tra di loro, Alberto intreccia un

altro dialogo ma questa volta con Corrado, il futuro sposo della figlia, il quale non appare privo dello scarto generazionale che li divide. La scena ha inizio con la proposta di Alberto a Corrado del lavoro di radio-speaker che è stato già rifiutato dal figlio Beppe a causa della sua passione per il mondo degli attori cinematografici, il cui viene rifiutato di nuovo da Corrado e questa volta con il pretesto che questo lavoro non è adatto ai tempi di allora:

“ALBERTO: Hai deciso?

CORRADO: [...]Secondo voi, se un cristiano non accetta un posto alla Radio non trova altri sbocchi nella vita.

ALBERTO: Ma non credere che la Rai sta con le braccia aperte, dicendo: «Sinite parvulos...» Io ti ho offerto il posto che ha rifiutato mio figlio. Siccome è ancora libero...

CORRADO: Non mi conviene. Penso ad altro

ALBERTO: Per esempio?

CORRADO: Come si può dire specificamente qual è il pensiero migliore, e che più si presta ad una realizzazione concreta ed immediata, fra le mille idee che ti vengono in mente durante il giorno? Vedremo come si mettono le cose.” (Ivi, I, p.18)

In seguito, dopo aver finito di parlare della proposta di lavoro, il loro discorso si rivolge a Rosaria, in cui il padre Alberto svela a Corrado il suo disprezzo nei confronti della propria figlia, e questo viene evidenziato mentre gli dichiarava: “ALBERTO: *Mia figlia ti piace? [...] La stimi?* CORRADO: *Sì.* ALBERTO: *(pronto) Io no. Capisci? Io non stimo mia figlia!* CORRADO: *Va bene... questo è il solito discorso.*” (Ivi, I, p.19). Insomma, il padre Alberto ha considerato sua figlia come inadatta a sposarsi, e questo risale al concetto tradizionale seguito da loro come adulti e che riguarda il soggetto della sessualità femminile, mentre vedono che perdere la verginità prima di sposarsi è una delle azioni che potrebbe essere ritenuta sia contro l’etica che contro la morale. Perciò, ha cercato di capire proprio da Corrado come abbia potuto sceglierla come sua

futura moglie, pur conoscendo perfettamente le sue circostanze. Su questo caso diceva il pater familias Stigliano:

“ALBERTO: Tu sposerai mia figlia conoscendo fino in fondo la sua situazione. È vero? [...] Una figlia che ti costa quello che costa una figlia... la quale inizia una vita per conto suo. Naturalmente fuoco e fiamme in famiglia, e previsioni catastrofiche da parte mia... Perché non era difficile prevedere la fine che ha fatto! Incontra il mascalzone... mascalzone poi perché, chiunque al suo posto avrebbe fatto lo stesso... E non se ne vergogna: niente affatto. Quale vergogna? Lo dice a tutti... se ne fa un vanto, come se avesse commesso un eroismo. Lo ha detto pure a te.” (Ibid)

Tuttavia, anche Corrado il fidanzato di Rosaria con la sua risposta, ha cercato di far capire ad Alberto Stigliano che il problema non sta nella figlia o nel suo carattere che gli appare inaccettabile, ma sta nell'ampia differenza che c'è tra il loro modo di vedere le cose, spiegando che il loro pensiero come giovani è ben diverso da quello loro come tradizionalisti, mettendo in luce che i tempi sono mutati, nei quali, le nuove generazioni hanno conosciuto una certa modernità e libertà di cui si fidano:

“CORRADO: Ma non m'interessa. Lo volete capire sì o no? Quello che ha fatto Rosaria per il passato riguarda solamente lei. [...] Io, la donna, la metto su di un altro piano. Credete a me: la verginella a diciotto carati non esiste più. Ma fatemi il piacere, signor Alberto, noi viviamo i tempi del cellophane, della televisione, del nylon, dell'atomica, dei dischi volanti... Non possiamo pretendere di andare in giro con il campanello della parrocchia, cercando il candore, l'innocenza, la verginità, senza fare un bagno ridicolo. C'è stata una evoluzione, un riscatto, una messa a punto. E non mi potete credere in mala fede. Se non fossi convinto di quello che vi dico, non avrei scelto Rosaria per moglie.” (Ivi, I, pp.19-20)

Infatti, possiamo dire che quando si accumulano i conflitti esistenti tra i membri familiari in casa Stigliano, sia tra il padre nei confronti dei propri figli come abbiamo già visto, che tra coniugi, che lo vedremo in modo dettagliato più avanti, e che la cui ragione era la mancanza della voglia di comunicare tra loro, non si fermeranno a questo limite, ma anzi si intensificheranno ancora di più.

Mentre si nota che Alberto, dopo aver confermato che tra i membri della sua famiglia non c'è più legame, egli vede come soluzione a tutti tali problemi, il distacco dalla sua famiglia con la costruzione di un'altra vita lontano da casa Stigliano, facendo una nuova relazione coniugale con un'altra compagna. Insomma, questo fatto viene esposto nel dialogo con il fratello Arturo che ribadisce che quando un uomo con moglie e figli coltiva apertamente una relazione con un'altra donna, non può pretendere di avere voce in capitolo con i suoi, cioè; con una decisione come tale il capofamiglia Stigliano può perdere ancora di più il controllo dentro il proprio domicilio. Mentre Alberto si giustifica che il motivo che l'ha spinto a fare questo passo è stata l'ignoranza che aveva sempre provato dai membri della sua famiglia Stigliano: *“ALBERTO: E fammi capire un poco a chi dovrei dare il buon esempio. A chi, secondo te, dovrei presentare settimanalmente il mio stato di buona condotta. Ai figli? E chi li vede. Artu', la mia casa è un deserto. Mi hanno lasciato solo come un eremita. E allora... andiamo avanti! Ognuno si aggiusta la vita come meglio crede.”* (Ivi, I, p.23)

Al di là di tutti questi problemi familiari che sono emersi in casa Stigliano, tali; il malinteso e l'incomunicabilità esistenti tra i membri, la creazione di una nuova famiglia da parte del pater Alberto e dopo tanti altri scontri che hanno luogo dentro le mura domestiche, questa volta il padre ha deciso di rinchiudersi in un silenzio totale, fingendo di essere muto, per escludersi da tutti questi problemi che lo circondano. Secondo lui, la scelta del silenzio è la sola e la migliore risposta al disastro accaduto nella propria casa, oppure, come una forma di protesta. Ma da un'altra prospettiva e nonostante la presenza di questi problemi nel proprio domicilio, possiamo leggere tutto ciò come un mezzo per esprimere la sua incapacità di risolvere i problemi che ci sono fra i suoi familiari, ossia, come un rifiuto alla realtà di questa nuova generazione e del nuovo mondo in cui si trova immerso, rimanendo sempre legato al suo egoismo paterno nelle reti tradizionali dell'io, rifiutando persino la comunicazione con gli altri e

cercando di allontanarsi da ciò a tutti i costi, prima con un'apertura di una nuova famiglia e poi con la finzione di essere muto.

Con questa scena del finto muto di Alberto in *Mia famiglia* notiamo il flagrante ricorso ripetitivo dell'autore Eduardo alla finzione nel suo teatro, così come era evidente in *Napoli milionaria!* con il finto morto di Gennaro ed in *La paura numero uno* con la finta trasmissione alla Radio, ci fa intendere l'importanza che riveste per l'autore che l'uso della finzione nelle sue commedie. Drammaturgicamente parlando, queste finzioni in genere sono strategie risolutive di un problema e servono a dare movimento all'azione quando è in standby. Nel senso che l'azione può ripartire con un nuovo impulso e prendere una nuova direzione, così come svelano le scene che seguono le finzioni presenti in queste commedie.

Ma se le tratteremo dal lato storico-sociale, si osserva che Eduardo De Filippo dietro le quinte nascondeva sempre una verità. Cioè, si può affermare che la finzione nel teatro è uguale alla verità nella vita. Mentre vediamo che, con la scena del finto muto del protagonista in *Mia famiglia*, l'autore partenopeo voleva andare oltre; il padre Alberto non parla più, non perché è muto, ma perché disistima il mondo che è diventato sordo. “ALBERTO: *Un padre di oggi, di fronte alla strafottenza dei figli, o parla o è muto, è 'a stessa cosa.* (Ivi, II, p.51). E questo rispecchia l'atteggiamento di un qualunque capofamiglia che sta per perdere il controllo della propria famiglia ed invece di affrontare i problemi esistenti cerca di allontanarsi da cui e di ignorarli in ogni modo. A tal punto, il silenzio potrebbe essere considerato come lo sbaglio più acuto degli uomini di quel tempo. Per quanto riguarda la seconda commedia *La paura numero uno*, in cui Eduardo ha cercato di mettere in evidenza l'importanza della Radio come il più affidabile mezzo di comunicazione del tempo, e soprattutto come uno strumento di grande interesse che potrebbe cambiare comodamente l'opinione pubblica, così come ha potuto cambiare l'atteggiamento del protagonista Matteo Generoso verso il conflitto bellico, glielo confermava la sua vicina: “LUIZA:

Perché voi allora credete una cosa, quando ve la dice la radio. Voglio dire che la radio per voi è più importante del vostro stesso pensiero.” (De Filippo E, 1956, III, p.438). E questo fenomeno esiste anche nel mondo odierno, in cui vediamo che l’opinione pubblica può essere influenzata agevolmente dai mezzi di comunicazioni di massa attuali (Televisione-Stampa-Internet). In merito all’ultima finzione eduardiana del finto morto di Gennaro Jovine in *Napoli milionaria!*, attraverso la quale, l’autore napoletano voleva fotografare un evento reale svolto nei momenti di guerra, soprattutto a Napoli, quando vediamo il sacrificio dell’individuo, che potrà costargli anche fingersi morto al fine di garantire la sua sopravvivenza.

Tornando a casa Stigliano, si nota che, la rigidità mostrata dal padre e le ambizioni esagerate dei figli hanno provocato una forte incomunicabilità, la cui ha portato a sua volta la famiglia intera sull’orlo della sua crisi. Tutto ciò viene letto in primis mentre vediamo l’improvviso ritorno di Beppe a casa, lasciando il suo progetto cinematografico, scappando da Parigi per paura di essere accusato dell’assassino del produttore cinematografico francese che lo ha ospitato. Non solo questo, ma anche la figlia Rosaria è stata riportata a casa da suo sposo Corrado solo nella prima sera della loro cerimonia nuziale, confessando a tutti i presenti di non aver potuto portare il loro matrimonio fino in fondo.

In mezzo della prima tragedia in cui era immerso Beppe, vediamo che la famiglia è completamente sconvolta dal dolore, proprio adesso che Alberto ha finalmente deciso di riprendere la sua parola dopo quattro mesi di silenzio, chiamando prima di tutto il commissariato di polizia per arrestare il figlio; *“ALBERTO: Parlo. Come vedi, parlo. E voglio parlà assai. Voglio dire tutto quello che non ho detto in tanti anni, e forse per non averlo detto, ci troviamo in questa situazione.”* (De Filippo E, 1956, II, p.47). Quindi, in questo momento e dopo una breve assenza dei familiari Stigliano in casa, nel momento in cui il pater Alberto che si presenta raramente nel suo domicilio a causa del suo attaccamento ad un’altra moglie, il figlio Beppe che è partito in Francia, mentre la figlia che si è sposata. Ora

vediamo che tutti i membri familiari si sono riuniti di nuovo e nel frattempo si è ripreso il solito conflitto di generazioni che appare ora più intenso soprattutto tra il padre Alberto e suo figlio, nella ricerca di chi è il colpevole:

“ALBERTO: Uno degli errori principali è quello di credere ciecamente che si possono fare i milioni come se fossero fagioli. Ma chi è che fa tutti questi milioni? Dove stanno quelli che si arricchiscono e che si possono godere in pace i milioni che se so’ fatte? [...] E l’hai raggiunta la quota! A Parigi ci sei stato.

BEPPE: Io non volevo arricchirmi illecitamente. Ho scelto una via come potevo sceglierne un’altra. Volevo sganciarmi da te per non esserti di peso. Mi sono trovato implicato in un fatto di sangue che non mi riguarda: ma questo non significa che l’uomo debba rinunciare all’indipendenza personale: ognuno è padrone della sua vita.” (Ivi, II, pp. 48-49)

In *Mia famiglia*, come abbiamo assistito prima ai conflitti tra i membri della famiglia Stigliano, e come abbiamo presupposto pure quello che sarebbe successo in casa di Guidone, ora assistiamo al dolore di un’altra famiglia, quella di Corrado Cuoco il fidanzato di Rosaria. Ciò, conferma che l’autore partenopeo attraverso le sue scene cercava sempre di raccontare il dolore di tutti e non solo di una famiglia precisa, così come aveva già dichiarato il personaggio Alberto che questo è il problema di cui soffrono tutte le famiglie di allora e non solo quella di Stigliano. Infatti, Corrado, non ha voluto la presenza dei suoi genitori Michele e Carmela, durante la sua cerimonia nuziale. Questo fatto, li ha fatti incolpare a vicenda per non aver controllato il figlio. Quindi, in questo caso, emerge lo stesso pensiero tradizionale che rispecchia la famiglia patriarcale, cui abbiamo accennato prima nel discorso di Arturo per Alberto, consigliandogli che davanti ai figli, *mostrati uomo e stringere i freni*. Ma questa volta, viene ripetuto da Carmela la madre di Corrado che è stata molto dispiaciuta per l’accadimento, dicendo al marito che di fronte al figlio: “*Ti dovevi imporre!*” (Ivi, II, p.55).

Il personaggio-padre Michele invece, anche se appartiene alla stessa generazione di cui fa parte Alberto Stigliano in base al fattore età, ma viene presentato

dall'autore in modo completamente diverso da lui. Insomma, questo punto ci afferma l'utilità del concetto generazionale a cui ci siamo riferiti prima, proposto dal sociologo tedesco Karl Mannheim, in cui aveva sottolineato che essere coetanei non significa appartenere alla medesima generazione, ma piuttosto, sono i valori, gli atteggiamenti, le opinioni ed il modo di pensare che la distinguono. Mentre abbiamo notato che il pater familias Stigliano ha volontariamente rifiutato di assistere al matrimonio di sua figlia, dunque, questo fatto afferma che Alberto rifiuta ancora la comunicazione con il mondo giovanile. A differenza di quest'ultimo che con il suo atteggiamento ha allontanato da sé i suoi figli, il drammaturgo napoletano fotografa i rapporti di Michele Cuoco nei confronti del proprio figlio attraverso un'altra prospettiva. Egli, malgrado la sua esclusione assieme alla moglie dalla presenza al matrimonio da parte del figlio Corrado, ma non ha mai pensato ad abbandonarlo, anzi, come sempre fatto, ha cercato di capirlo e soprattutto di comunicare con lui, con l'intenzione di trovare una via d'uscita da questo problema d'incompatibilità tra di loro.

In realtà, questo personaggio, si presenta come un modello ideale per la paternità nel teatro di Eduardo De Filippo e questo era evidente dal suo discorso svolto con Corrado, in cui ha provato a spiegargli che l'unica speranza dei genitori nella vita sono proprio i loro figli: *“MICHELE: «E la speranza nostra qual è?»*. *Allora perdette 'a pazienza e dicette: «Corra', si tu nun capisce ch' 'a speranza mia si tu, e che 'a speranza toia hann' 'a essere 'e figlie tuoie, fa' chello che vuò tu...”*(Ivi, II, p.57). Osservando i suoi atteggiamenti, egli dimostra la sua capacità di comprendere la realtà di questa nuova generazione e di accettarla così come è, per di più, non si limita solo a parlare, ma prova ad aiutare il figlio in tutti i modi, gli ha dato persino la sua parte del patrimonio per metterlo in condizione di sposarsi. Tutto ciò viene raccontato da lui stesso ad Alberto:

“MICHELE: (sincero) Don Alberto mio, che cosa avrei dovuto fare ancora per mio figlio, non lo so nemmeno io, Volle studiare a Napoli:

«E va bene, studia a Napoli». [...] Poi conobbe vostra figlia, qua a Napoli... [...] Ad un certo punto, stanco, mi chiamai mio figlio e gli dissi: «Tu ti vuoi ammogliare e non ne hai la possibilità finanziaria? Mo ce penz'io, basta che finisce. 'O patrimonio quant'è? Tanto? Pigliati quello che ti spetta, e fanne quello che vuoi.» (Ivi, II, pp.56-57-58)

L'importanza di questa citazione sta nel fatto di mettere in evidenza un diverso modo di essere padre di una famiglia e che potrebbe essere in quel periodo un padre modello grazie ai suoi comportamenti nei confronti degli altri. Egli, non ha mai fatto sentire al figlio che dovrebbe essere nel futuro come una proiezione del proprio io «padre», bensì, lo ha messo ampiamente in condizione di vivere liberamente la sua vita anche se diversa. Insomma, l'attore-autore-regista napoletano lo ha presentato in assoluto contrasto rispetto al protagonista della storia, Alberto Stigliano, che viene definito dal noto critico Silvio D'Amico come tale: *“Storia d'un uomo, [...] che aveva vagheggiato la prole come il suo stesso io proiettato nel futuro: e invece costoro non sono lui, sono due altri.”* (Di Franco, 1984, p.178).

In effetti, non era solo il caso di Alberto, ma di tutti gli altri protagonisti-padri che abbiamo visto nelle opere teatrali precedenti, Gennaro Jovine in *Napoli milionaria!* e Matteo Generoso in *La paura numero uno*. Quindi, dal nostro punto di vista, Eduardo De Filippo attraverso il personaggio-padre Michele, ha voluto illustrare quale sarebbe la causa principale di questa rottura familiare, proponendo allo stesso tempo una soluzione che metterà fine al dissidio che riguarda le difficoltà comunicative tra padre-figlio, che sono appartenenti a due generazioni completamente diverse. Intanto, il drammaturgo partenopeo stesso ha parlato nel settimanale «*Settimo Giorno*» il 17 marzo 1955, del centrale di questa presente commedia, riassumendo le ragioni del suo lavoro, il cui punto fondamentale era basato sul dialogo:

“La commedia è in realtà soltanto un dialogo, un lungo dialogo a più voci. La rappresentazione di uno stato d'animo non deve essere necessariamente una spiegazione. *Mia famiglia* è il tentativo di un

discorso diretto, della rappresentazione di un mondo, quello dei giovani che hanno perso la fiducia, [...] e insieme una nuova visione del mondo degli adulti anch'essi posti per la prima volta di fronte al dubbio se i concetti tradizionali della loro esistenza rappresentino o meno il giusto e il vero; ho tentato una volta tanto di rappresentare un'atmosfera, di dare un quadro di vita più che inventare situazioni teatrali di sicuro effetto.” (De Blasi N., Quarenghi P, 2005, pp.1364-1365)

Conclusioni

In conclusione, possiamo dire che il punto cardine di questi conflitti familiari che abbiamo assistito nelle tre commedie eduardiane, in particolare tra padre-figlio, si concentra proprio nell'incomprensione che esiste fra di loro e la colpa potrebbe essere di tutti e due. Mentre, da una parte, troviamo il padre, che appare prigioniero di una mentalità tradizionale e che non si trova più in coerenza con i modi di vita imposti dalla nuova società dei consumi, dunque, non vuole mai accettare il pensiero del mondo giovanile, limitandosi soltanto al vecchio modello comportamentale. Dall'altra invece, troviamo il figlio che non ha più in possesso quel modo di parlare e quella pazienza per far comprendere apertamente al padre la sua situazione e le sue aspirazioni che vanno di pari passo con il tempo in cui vivevano.

In un altro senso, si può dire che; l'essere umano si è trovato in un periodo dove la filosofia dei padri non risponde più agli interrogativi dei figli. Di questo punto, ne ha parlato l'autore stesso in un'intervista a quattr'occhi con *Eduardo De Filippo*, nel 1956, con il critico teatrale italiano Vito Pandolfi presso la rivista «*il Sipario*», in cui ha cercato di dare un breve resoconto della sua intenzione nell'analisi dell'argomento dello scontro tra genitori-figli attraverso le presenti commedie postbelliche, appartenenti alla “*Cantata dei giorni dispari*”, sottolineando: “*Io vorrei che i figli avessero una autonomia maggiore, che i genitori venissero sollevati dalle più gravi responsabilità.*” (De Franco F, 1984, p.177).

Oltre a ciò, e sempre attraverso queste opere teatrali, abbiamo notato che una delle ragioni fondamentali della comparsa di queste difficoltà comunicative risiede nelle ripercussioni del periodo bellico che segnano l'individuo, mentre vediamo che il drammaturgo napoletano ha sempre cercato di mettere in rilievo la crisi morale di un'umanità che ha provocato la guerra e le sue ripercussioni. Quindi, storicamente parlando, possiamo affermare che la guerra potrebbe essere considerata come una scissione cronologica, un punto di svolta tra il mondo tradizionale e quello moderno, ovverosia, la guerra, oltre a produrre mutamenti nell'economia, nella politica e soprattutto nella società, era anche un'esperienza modernizzatrice e sconvolgente che riguarda i comportamenti siano individuali che collettivi, mentre contribuisce a trasformare radicalmente i rapporti, individuo-società, uomo-donna e genitori-figli, cambiando pure il modello familiare. In poche parole; il periodo bellico ha potuto accelerare un processo di disgregazione che sembra inarrestabile dentro l'istituzione familiare, il cui dovrebbe essere affrontato proprio per la sicurezza e per il bene di tutti i membri della famiglia, evitando ogni conflitto che potrebbe esplodere tra di loro, perché come si è stato osservato che quello che è desiderato dai genitori per i propri figli non certamente ciò che i figli stessi vorrebbero.

Piuttosto, possiamo aggiungere che queste pièce teatrali eduardiane, scritte nel periodo del secondo dopoguerra, possono essere considerate come commedie di accusa sia contro la guerra che contro le ripercussioni che tale guerra aveva lasciato in ogni individuo. Nel senso che, in quel periodo, il pensiero artistico eduardiano ha subito numerose evoluzioni, mentre è stato influenzato dai successivi avvenimenti storici e soprattutto dall'evolversi della vita. Dunque, visto il palese mutamento storico-sociale e la crisi morale che l'essere umano del secondo Novecento ha attraversato, spiccano accanto ad Eduardo De Filippo diversi autori che sentivano il bisogno di rappresentare quella realtà sul loro palcoscenico. A tal punto, si è riferito uno dei più noti studiosi di teatro del Ventesimo secolo, Andrea Bisicchia, sottolineando:

“Sono autori che sentono le nuove esigenze sociali e morali di un’Italia che cambia e che si predispongono a rappresentarla con una certa obbiettività, ma anche con una struggente partecipazione critica, attraverso una severa introspezione, una ricerca della colpa ed un impegno rivolto ad un futuro diverso. Lo stile ed il linguaggio sono serrati, attenti a cogliere i rivolgimenti della coscienza, l’inquietudine dell’individuo in rapporto alla sua realtà contingente, la crisi intellettuale, morale e spirituale, il significato di quei sentimenti che la guerra ha sconvolto fino ai limiti della distruzione.” (Bisicchia A, 1982, p.65)

CAPITOLO QUARTO

LA TRANSIZIONE:

DALL'INCOMPATIBILITÀ ALLA

RICONCILIAZIONE

CAPITOLO QUARTO: LA TRANSIZIONE DALL'INCOMPATIBILITÀ ALLA RICONCILIAZIONE

Premessa

Nei segmenti precedenti del presente lavoro, abbiamo messo in esame una parte del lungo percorso di Eduardo De Filippo nell'universo familiare, parlando dei conflitti fra i vari membri, principalmente tra padre e figlio in tutti i risvolti principali. In questo quarto e l'ultimo capitolo, in primo luogo, proveremo a continuare a analizzare lo stesso filo della famiglia, ma questa volta dando spazio alla figura della donna-madre, parlando del suo ruolo sociale (familiare) durante e dopo il periodo bellico che ha portato nuovi costumi e nuovi connotati, che vengono registrati con meticolosità dall'attore-autore-regista partenopeo e raccontati nelle sue commedie: *Napoli milionaria!* (1945), *La paura numero uno* (1950) e *Mia famiglia* (1955). Successivamente, tenteremo di illustrare la soluzione di tale rottura familiare così come evidenzia lo scioglimento¹¹ di ogni commedia che si basa sul ricongiungimento e sulla riconciliazione tra i membri, dove ognuno torna a comportarsi in modo normale, il che indica la fine dell'*intrigo* (lotta fra due gruppi diversi) a cui si riferisce il drammaturgo nelle scene iniziali delle opere sopraccitate. “*Bisogna presentare i difetti per poter entrare nelle conclusioni.*” (Barsotti A, 1988, p.330)

4.1. La figura materna nel teatro di Eduardo

Eduardo De Filippo nella sua carriera teatrale si è interessato sempre alla figura femminile. Egli, sin dalle sue commedie appartenenti alla “*Cantata dei giorni pari*” e scritte durante il periodo fascista, ha cercato sempre di mostrare l'evoluzione del ruolo della donna nella società nel corso del tempo, diverso da

¹¹LO SCIOGLIMENTO; Si pone alla fine dello spettacolo, immediatamente dopo il rovesciamento, quando le contraddizioni vengono risolte e le fila dell'intreccio sciolte. Ossia, è l'episodio della commedia o della tragedia che elimina definitivamente i conflitti e gli ostacoli. <http://www.adottaunospettacolo.it/abc-teatro/scioglimento>. Consultato il 17/12/2020.

un'opera all'altra. In questo sottocapitolo ci focalizzeremo sul personaggio-madre in ognuna delle tre commedie prescelte ed appartenenti alla “*Cantata dei giorni dispari*”, vale a dire; Amalia Jovine in *Napoli milionaria!*, Luisa Conforto in *La paura numero uno* ed Elena Stigliano in *Mia famiglia*, che attraverso i loro atteggiamenti appaiono completamente diverse dalla madre modello del periodo fascista, di cui abbiamo parlato nel nostro quadro storico, il cui ruolo sociale era limitato soltanto tra le mura domestiche. Insomma, se combinassimo questi tre personaggi in una sola figura, avremmo tratteggiato il profilo di una donna che ha vissuto la guerra e che successivamente si è trovata di fronte ad un nuovo mondo completamente diverso da quello cui era abituata, e questo mutamento ha influenzato molto il suo ruolo materno, il che era palese soprattutto nei suoi comportamenti nei confronti di se stessa e dei propri familiari. Per rendere quest'idea più chiara, dobbiamo rispondere a una domanda: quali sono le implicazioni dell'evento bellico sul comportamento della figura materna (Amalia Jovine-Luisa Conforto-Elena Stigliano)?

4.1.1. L'indifferenza della madre per la sua famiglia, in *Napoli milionaria!* e *Mia famiglia*

Attraverso queste due commedie *Napoli milionaria!* (1945) e *Mia famiglia* (1955), che sono state scritte dopo la Seconda Guerra Mondiale, appartenenti alla “*Cantata dei giorni dispari*”, il cui tema principale era la famiglia, oltre a sottolineare il mutamento che ha subito la nuova generazione, Eduardo De Filippo vuole illustrare anche l'evoluzione del personaggio femminile nel periodo postbellico.

Iniziamo prima con l'analisi del personaggio Amalia Jovine di *Napoli milionaria!*, che sin dalla prima scena del primo atto, ambientato ancora durante il periodo bellico, il drammaturgo mette in rilievo due punti essenziali che potrebbero riassumere il nuovo carattere femminile con cui viene rappresentata donna Amalia. Il primo, riguarda la frase d'apertura della didascalia; “*O vascio 'e donn'Amalia Jovine*”, che indica palesemente la centralità di questa donna

nell'intera vicenda e soprattutto il suo ruolo predominante in casa. Per quanto riguarda il secondo punto che evidenzia il suo carattere *deciso, di chi è abituato al comando*, sia all'interno di casa (la famiglia) che al suo esterno (la società), mentre prima della sua apparizione sul palcoscenico, si sente la sua voce dall'esterno in lite con donna Vincenza, la sua concorrente negli affari illeciti che frequentava:

“GENNARO: [...] (*internamente, nel vicolo, la lite si fa più violenta; la voce di Amalia sovrasta*)... Siéntela, sie'...Ih che sceruppo!

AMEDEO: (*a Maria Rosaria*) Ma... e mammà?

MARIA ROSARIA: Sta parlanno cu' donna Vincenza.

GENNARO: (*sempre dalla cameretta*) Sta parlanno? S' 'a sta mangianno!” (De Filippo E, 1956, I, p.8)

Già, da questi nuovi comportamenti messi in luce da Eduardo all'inizio dell'opera, possiamo intendere il riferimento dell'autore al mutamento avvenuto nella figura femminile durante la guerra, il cui ruolo si presenta completamente diverso rispetto a quello presente nei momenti che precedevano l'evento bellico. Così come viene evidenziato nella parte storica del presente lavoro, in cui, si è parlato dell'esistenza di un ruolo specifico della donna nel periodo fascista, ma con l'arrivo della guerra, come ricordava lo storico, Ernesto Galli della Loggia, c'era una forte presenza femminile in tutti i campi, che ha portato in sé, in particolar modo, anche un rovesciamento dei ruoli dentro lo spazio domestico. (Gioia A, 2010, p.29)

Fin da questo inizio, si potrebbe leggere che il percorso che avrebbe seguito donn'Amalia nel periodo bellico sarebbe del tutto diverso da quello che avevano seguito i personaggi che l'avevano preceduta. La donna si era dedicata al mercato nero per fare soldi, cosa che le interessava più di ogni altra. E questo attaccamento è motivato dalla dura situazione economica in cui viveva la famiglia Jovine nei momenti dell'evento bellico; non che la povertà fosse esclusiva della famiglia Jovine, era, infatti, una condizione comune a tutte le

famiglie che vivevano in grandi ristrettezze economiche nei loro umili bassi, (così come evidenzia il caso della sua concorrente donna Vincenza) e che volevano combattere a tutti i costi la miseria e la povertà causate dalla guerra. Quest'ultima invece, per Amalia era considerata come un mezzo per arricchirsi facilmente in qualsiasi modo, e ciò la spinge ad essere pronta ed avida nei frequenti affari illeciti, ma fredda e lontana nei confronti dei membri della sua famiglia, ignorando completamente il suo ruolo materno. I frequenti richiami del marito vengono ignorati, come evidenzia il discorso sulla loro giovane figlia Maria Rosaria: “*GENNARO: Sono ragazze! Bisogna avere gli occhi aperti e sorvegliare la gioventù!*”(Ivi, I, p.14). Ma lei interessata solo ai suoi affari; “*(Non gli risponde, prende una quantità di fagioli che si troveranno in un sacchetto sotto il letto e li mette in un colapasta che si troverà in un canto, senza che Gennaro se ne accorga). [...]*” (Ibid). Dunque, si può riassumere che la povertà in cui viveva ogni famiglia e la miseria provocate dal conflitto bellico, possono essere considerate come le cause principali che hanno portato ad un allontanamento della donna-madre dal centro della vita domestica.

In realtà, il denaro raccolto dai suoi traffici illeciti, la faceva sentire più indipendente a casa e libera dai condizionamenti del mondo patriarcale come sottolinea la separazione fisica e morale in cui il padre, Gennaro, che era disoccupato viene isolato dietro a un paravento. Insomma, tutto ciò diventa ancora più palese nel secondo atto, con lo sbarco degli alleati, in cui si comincia a pensare alla fine del conflitto. Le nuove prospettive si traducono nella trasformazione della casa di Donn'Amalia e della stessa protagonista:

“Amalia è anch'essa un'altra donna: tutta in ghingheri, tutta preziosa, con un'aria fors'anche più giovanile. Si vedrà all'alzarsi della tela davanti ad uno specchio, mentre si dà una toccatina di assetto alla pettinatura. Indossa un abito di purissima seta e calze e scarpe intonate, così per modo di dire, all'abbigliamento. È imbrillantata e porta un paio di orecchini lunghi, penduli.” (Ivi, II, p.37)

Con la presente didascalia, Eduardo voleva indicare l'emancipazione che ha voluto la donna nel periodo postbellico e questo l'aveva fotografato come uno sconvolgimento dei ruoli, in cui vediamo il personaggio di Amalia raffigurare nuovi atteggiamenti nella società di allora, soprattutto con l'assenza del marito che le permette ancora di più di essere la padrona di casa e di godere della libertà assoluta nella sua vita. Oltre questo, si nota anche la cancellazione della cameretta di Gennaro a casa; *“In fondo, a destra, la «cameretta» di don Gennaro non esiste più.”* (Ibid). Segno evidente della cancellazione non solo dello spazio privato del marito, ma come indizio della cancellazione della figura del patriarca. Con questa scena, l'autore ha voluto far riferimento ad un periodo di piena trasformazione; come abbiamo evidenziato precedentemente nel quadro storico del presente lavoro, che con la caduta del regime fascista, i segni della famiglia patriarcale cominciavano a disgregarsi e la donna cerca di superare il modello della famiglia tradizionale in cui il padre è considerato sempre il capo famiglia per ottenere una certa autonomia sia nella vita sociale, che in quella familiare. C'è un altro punto da mettere in evidenza che riguarda sempre la voglia di emanciparsi da parte di Amalia. Pur essendo molto vicina al suo socio in affari, Errico Settebellizze, rifiuta di legarsi in una relazione seria con lui per non dover riconoscere ancora una volta e sotto una diversa forma, la supremazia maschile. Tutto ciò, può essere confermato dal dialogo avvenuto con Assunta. Quest'ultima, sentendo l'attraente profumo, pensa subito che si trattasse di un regalo offerto da Errico, ma la deduzione alla donna indispettisce Amalia che sottolinea la propria indipendenza:

“ASSUNTA: (Annusando nell'aria) Ah! Che bell'odore di profumo delicato. 'O tenite vuie ncuollo? (Si avvicina alla toletta) Quanto mi piace la cura del personale! (Prende la bottiglia d'acqua di colonia e la guarda come rapita) È cchesta, è ove'? Anche la bottiglia è di forma sensazionale! V' 'a purtata Settebellizze, eh?

AMALIA: (un po' rannuvolata, quasi offesa) E pe' qua' ragione m' 'aveva purtà Settebellizze? Me la sono comprata da per me.” (Ivi, II, p.42)

In definitiva, anche quando pensa al possibile ritorno di Gennaro, si è messa in confusione, oscillando tra due sentimenti; da un lato, voleva avere notizie del marito sparito da più di un anno, dall'altro però, temeva che con il suo ritorno a casa, egli le avrebbe sottratto potere limitandone la libertà. E questo era evidente quando diceva al suo socio Errico Settebellizze: *“AMALIA: (Combattuta) Nu piacere e nu dispiacere. Pecché, certamente, vuie 'o ssapite... accumencia a dimannà...«Ma che d'è stu cummercio? – Chesto se pò fa'... Chello no...» Insomma, mi attacca le braccia ca nun pòzzo cchiù manovrare liberamente...”* (Ivi, II, p.52).

Un'altra scena in cui Amalia viene descritta completamente diversa da prima, è durante il compleanno di Errico Settebellizze, mentre: *“Amalia sfoggia anch'essa una ricchissima mantella di volpi argentate. TUTTI: (ammirati) Buonasera, donn'Ama'... [...] si esprimono euforicamente con frasi a piacere.* (Ivi, II, pp.78-79). Ciò conferma la trasformazione che ha subito la società nel periodo postbellico. Anzi, questo mutamento non è apparso soltanto nel suo aspetto ma anche nei suoi comportamenti con gli altri, soprattutto quando si tratta dei suoi affari, dove mostra sempre la sua avidità. Come nel caso del ragioniere Riccardo, al quale Amalia toglie tutto, anche l'appartamento in cui vivevano, obbligandolo a lasciarlo, dato che non poteva ripagare la somma dei beni acquistati al mercato nero. Questo caso, mostra quanto donn'Amalia considerasse il denaro come il suo principale interesse e obiettivo nella vita: *“RICCARDO: [...] Ma volevo parlare un poco alla vostra coscienza... (rincurato, cerca di cogliere l'attimo favorevole) Donn'Ama', queste sono diecimila settecento lire. Fatelo per quelle creature mie che, vi giuro (amaro) se sapeste quanto mi costa il dovervelo dire... oggi non mangeranno.”* (Ivi, II, pp.48-50). Ma essa invece di ascoltare le sue preghiere, sfruttava la sua debolezza, pur mostrandosi una donna più forte :

“Errico guarda Amalia che a sua volta lo fissa, incerta e meravigliata, perché in fondo scorge nello sguardo dell'uomo una certa debolezza.

AMALIA: Ma scusate... Ma cheste so' belli chiacchiere... Ma vuie 'e solde v' 'e ssapistev piglià... Mo mi venite a dire, ca 'e duie quartine vuoste m' 'accattaie io [...] Mo me dispiace! Ma io chesto me trovo: 'e duie quartine vuoste e 'a casa addò state vuie... Pigliateve 'e cinquantamila lire 'a mano 'e l'avvocato. E si no ve ne iate ca ce facite piacere. Mo lassàtecen ca avimmo che fa'... (*mettendo Riccardo alla porta*) Sfullammo! Sfullammo! Iate, raggiunie', ca 'o ghi' è sempe buono." (Ibid)

Riassumendo, possiamo dire che uno dei motivi principali che ha spinto la donna-madre Amalia verso la borsa nera è senz'altro la guerra e le sue difficoltà che ne conseguono, ma non bisogna dimenticare l'eccessivo interesse della donna per il denaro e gli affari. In altri termini, la falsa ricchezza l'ha resa cieca e indifferente nei confronti della sua famiglia, il che ha causato inevitabilmente un trauma che non tarderà a mostrare chiaramente i propri esiti. L'incomprensione con il marito ha condotto anche i figli alla deriva. Sia il figlio Amedeo, che ha abbandonato la società del gas dove lavorava per diventare un ladro di pneumatici con Peppe «'o Cricco», che la figlia Maria Rosaria rimasta incinta di un soldato americano proprio dentro il suo basso, sono i risultati più evidenti di una famiglia allo sbando, in cui si sono persi i valori tradizionali e non si sono ancora sviluppate le alternative moderne. Tutto ciò, si legge nel dialogo tra la madre e la figlia:

“MARIA ROSARIA: [...] ‘A parta mia è venuta pe’ disgrazia... E io nun ce avevo miso sulo ‘o pensiero... Ma ‘o core, ce avevo miso... E vuie putiteve tené nu poco cchiù ll’uocchie apierte ncuollo a me! E mo è inutile ca alluccate, pecché non c’è cchiù rimedio...”

AMALIA: (*sbalordita e incredula*) Nun c’è cchiù rimedio? Parla, ch’he fatto?

MARIA ROSARIA: L’avivev’ ‘a vedé primma! E quann’io ‘a sera ascevo cu’ ‘e cumpagne meie... Invece ‘e penzà agli affari, a ‘e denare... penzàveve a me! [...] Ma pecché, teniveve ‘o tiempo ‘e penzà a me? E a Settebellizze chi ce penzava? Io?

AMALIA: (*riesce a stento a frenare il suo furore*) Uh, guardate?... E io mo t’ ‘o spiego n’ata vota... Settebellizze e io teniamo una società

di accattare e vènnere.. e so' affare ca nun te riguardano!
(D'improvviso diventando aggressiva) Ma tu, parla... Fatte ascì 'o spireto. Quanno... Addò?

MARIA ROSARIA: (*Trattando la madre da pari a pari e guardandola negli occhi le grida*) Ccà.... 'O facevo trasi ccà... Quanno vuie, 'a sera, ve iveve a fa' 'e passiate e 'e cenette cu' Settebellize...

AMALIA: Ccà? Dent' 'a casa mia? Schifosa! [...] Si' na malafemmina!

MARIA ROSARIA: (*puntando l'indice verso la madre*) Chello che siete vuie..." (Ivi, II, pp.54-55)

Inoltre, Amalia ignora anche la grave malattia di Rituccia che senza un'introvabile medicina non potrebbe essere salvata, come diceva il dottore: "Ma, ccà, si nun portano 'a mmedicina ch'aggio ditto io, 'a piccerella se ne muore." (Ivi, III, p.74). Ma Amalia continua a definire: "Nu poco 'e frevicciolla...Robba 'e criature..." (Ivi, II, p.57). L'accusa velata, ma non meno potente è che Amalia non ha saputo gestire né i propri affari, né ricoprire il ruolo di madre attenta.

Nel terzo atto della commedia, con il ritorno del *pater familias* Gennaro e l'affannosa ricerca dell'introvabile medicina per Rituccia e con le accuse volte contro Amalia avviene un ribaltamento; (*dal fondo, Amalia, disfatta, affranta, completamente cambiata dai primi due atti. Per la prima volta mostra il suo vero volto: quello della madre. È quasi invecchiata. Non vuole né può fingere. Non vuole né ha più nulla da nascondere. Sconfortata, siede accanto al tavolo centrale.*) (Ivi, III, p.81). Dato che essa prima, oltre ad essere stata la padrona di casa, era anche una padrona nel mercato nero, sapendo nascondere i viveri, aumentare e diminuire i prezzi a suo vantaggio, proprio come aveva fatto con il ragionier Riccardo Spasiano ed altri clienti: "AMALIA: Ma si vèveno... vèveno certamente cu' ll'aumento!" (Ivi, I, p.13). Quindi, quest'evoluzione da madre a contrabbandiera senza scrupoli svela i tratti della realtà di quegli anni, in cui molte persone del ceto medio che per sfamare la propria famiglia vengono

letteralmente strangolate dai contrabbandieri che tenevano nascosti i prodotti agricoli per poi introdurli nel mercato nero a prezzi tre volte superiori a quelli ufficiali. (Montariello C, 2006, p.66). E queste strategie che ha usato prima Donn'Amalia, ora vengono usate contro di lei, non avendo potuto trovare la medicina ordinata urgentemente dal medico: *“AMALIA: Niente! Aggio addimannato a tuttu quante! Tutta Napule! Nun se trova. Chi 'o ttene, 'o ttene zuffunnato e nun 'o ccaccia (Disperata) Ma che cuscienza è cchesta? Fanno 'a speculazione cu' 'a mmedicina. 'A meddicina ca pò salvà nu crestiano! [...] 'O fanno sparì pe' fa' aumentà 'e prezze.”* (De Filippo E, 1956, III, p.81). Qui, arriviamo al fulcro della scena, attraverso cui l'autore vuole comunicare una forte morale ed il suo portavoce è il ragioniere Riccardo che, per pura coincidenza, è l'unico a possedere la medicina desiderata e che consegna nelle mani di Amalia che lo ha rovinato:

“RICCARDO: Buonasera. Mi hanno detto che avete bisogno di una medicina per la vostra bambina. Io credo di averla. *(Mostra una piccola scatola)* è questa?

IL DOTTORE: È stata veramente una fortuna. Date a me.

RICCARDO: *(rifiutandosi di consegnare la scatola)* No. Io la vorrei consegnare alla signora Amalia. [...] Donn'Ama', la medicina che ha prescritto il dottore per vostra figlia, ce l'ho io. *(La mostra)* Eccola qua.

AMALIA: *(colpita, non disarmata)* Quanto vulite?

RICCARDO: *(commiserandola, ma senza cattiveria, quasi comprensivo)* Che mi volete restituire? *(Amalia lo scruta)*. Tutto quello che avevo è nelle vostre mani. Mi avete spogliato... Quel poco di proprietà, oggetti di mia moglie, biancheria... ricordi di famiglia...*(Amalia abbassa un po' lo sguardo)*. Con biglietti da mille alla mano ho dovuto chiedervi l'elemosina per avere un po' di riso per i miei figli... Adesso pure di vostra figlia si tratta...” (Ivi, III, p.82)

Alla fine la medicina viene donata dal ragioniere senza chiedere nulla in cambio, offrendo in più ad Amalia alcune parole molto significative che le potrebbero servire da lezione nella sua vita futura, affermando che ognuno deve

bussare la porta dell'altro nel momento del bisogno, invece di usare l'avidità che ha avvelenato i cuori e che porterà alla distruzione della morale della nostra società:

“RICCARDO: [...] Voi dite, senza medicina indicata, se more. Ma peccché, secondo voi, donn'Ama', senza mangià se campa? (*Amalia rimane inchiodata, non sa cosa rispondere. Riccardo ribatte*) Se non mi fossi tolto la camicia, 'e figlie mieie nun sarrieno muorte 'e famma? Come vedete, chi prima e chi dopo deve, ad un certo punto, bussare alla porta dell'altro. Sì, lo so, voi in questo momento mi dareste tutto quello che voglio... Donn'Ama', ma se io per esempio me vulesse levà 'o sfizio 'e ve vedé 'e corre pe' tutta Napule comme currevo io, pe' trovà nu poco 'e semolino, quanno tenevo 'o cchiù piccerillo malato... (*Amalia all'idea trasale*). Se io ve dicesse: «Girate donn'Ama', divertiteve purtune per purtune, casa per casa...» Ma io chesto nun 'o faccio! Ho voluto soltanto farvi capire che, ad un certo punto, se non ci stendiamo una mano l'uno con l'altro... (*Porgendo la scatola al dottore*) A voi, dottò. E speriamo che donn'Amalia abbia capito. Auguri per la bambina. Buonanotte. (Ivi, III, p.83)

Mentre, Amalia appare di nuovo in scena, delusa, sconcertata e riconoscente agli errori che aveva commesso, apostrofando ripetutamente: “*AMALIA: (vinta, affranta, piangente, come risvegliata da un sogno di incubo) Ch'è succieso... ch'è succieso...*” (Ivi, III, p.86)

Parlando del personaggio-madre Amalia Jovine di *Napoli milionaria!*, non è possibile non parlare di Elena Stigliano di *Mia famiglia*, che hanno tanti tratti in comune. Infatti, i personaggi seguono il filo conduttore dell'evoluzione della donna nel periodo postbellico, momento denso di trasformazioni sociali. Anche nella seconda pièce teatrale, *Mia famiglia*, si parla dell'indifferenza della madre Elena Stigliano per la sua famiglia, per il suo ruolo materno all'interno del nucleo familiare, mentre si interessava a giocare le carte al circolo, a cui dedica la maggior parte del suo tempo. Ciò viene evidenziato già nel primo dialogo svolto tra il figlio Beppe e Maria la serva di casa: “*BEPPE: A proposito: ma che si mangia? MARIA: Io non so niente. A' signora è uscita presto stammatina e ha*

detto che per il pranzo ci pensava lei. Ma po' sapite come succede... o si dimentica o si trattiene al Circolo a giocare...”(De Filippo E, 1956, I, p.10).

Elena non si è mai interessata al ménage familiare, non bada agli argomenti domestici: né ai materassi che erano tagliati, né al campanello e alla cucina elettrica che erano fulminati e neppure al danno della macchina che aveva fatto, si vede in lei una vera negligenza. Intanto, si presenta raramente al domicilio, azzerando qualsiasi rapporto familiare sia con i suoi figli, che con il marito, e pur sapendo della relazione del marito con un'altra donna, non ha mai reagito. Dice Alberto:

“Elena mangia in piedi, in cucina... pane sale e olio o pane e prosciutto o due uova in tegamino, fatte in fretta... e scappa. Perché ha un giro di amiche con le quali ha sempre qualche cosa da dire o da fare. [...] Mia moglie è a conoscenza di questa mia relazione... e nun s' 'ha fatto passà manco p' 'a capa, nemmeno gelosia sente più”(Ivi, I, p.23).

Insomma, l'autore vuole mettere in evidenza che il mutamento che ha subito la figura della donna-madre caratterizza la vita di diverse famiglie italiane di allora e può essere considerato un problema sociale. E non è limitato alle sole famiglie Jovine e Stigliano, come compare nella stessa opera, ma questa volta anche nella famiglia di Guidone l'amico di Beppe:

“BEPPE: Il campanello non suona?

MARIA: L'ha fulminato 'a signora stammatina. Perché prima di uscire si è voluta stirare la gonna. Quando ha innestato la spina del ferro, si sono bruciate le valvole del campanello e della cucina elettrica. [...]

GUIDONE: Noi, a casa, ci abbiamo il fornello a Pibigas. Ma per una tazza di tè, un caffè... Mammà mangia in trattoria, io dove mi trovo...”
(Ivi, I, p.11)

Di queste figure femminili presenti nel teatro eduardiano del secondo dopoguerra, come queste due che abbiamo menzionato nella presente ricerca, ha

parlato la scrittrice Barbara De Miro D'Ajeta nel suo libro *la figura della donna nel teatro di Eduardo De Filippo*. Essa ha affermato che sono delle donne che sono in grado di sacrificare nella loro vita percorrendo sia strade facili che difficili solo per raggiungere il loro obiettivo di avere un'identità ed un'indipendenza personale, essa diceva: “*Una fase del teatro di Eduardo in cui le donne imparano faticosamente a conquistare un'identità che le soddisfi e non importa se lo facciano con atti violenti e poi con un ripiegamento su se stesse.*” (De Miro D'Ajeta B, 2002, p.56)

Come già visto in *Napoli milionaria!*, anche in questa opera si manifestano i risultati della rottura dell'equilibrio nella famiglia Stigliano a causa della negligenza della madre Elena. Mentre, si legge che il figlio Beppe Stigliano era particolarmente disorientato soprattutto nella scelta del lavoro, finché si è trovato accusato di omicidio. Anche la figlia Rosaria si trova ad avere problemi con il suo fidanzato, dopo aver seguito erroneamente la via della modernità. Si nota ancora di più anche l'incomprensione che c'era tra i coniugi, mentre ognuno di loro aveva un obiettivo diverso dall'altro; come evidenzia la seguente conversazione:

“ALBERTO: Io e te siamo stati in lotta perché tu non volevi la stessa cosa che volevo io.

ELENA: Perché, quale vita strana volevo vivere io?

ALBERTO: Adesso non posso precisare le cose che dovevi fare e le cose che non dovevi fare. Ma tu capisci che non sono un pazzo; e se mi sono disamorato e disinteressato della mia famiglia, una ragione ci sarà stata. Ho lottato, fin quando ho potuto, per farti capire che i figli costano sacrifici e rinunzie; ma poi ho mollato.” (De Filippo E, 1956, II, p.47)

Inoltre, il personaggio della madre Elena è considerata una delle cause dell'aggravarsi delle difficoltà comunicative all'interno della casa, non lasciando spazio al marito nemmeno di intervenire nei fatti relativi alla sua famiglia: le sue parole chiudono ogni porta alla possibile comunicazione fra i due. Come

dimostra la seguente scena: “*ELENA: Albe’, ma ti sembra il momento?* *ALBERTO: (insorge fulmineo) Elena, statte zitta! Questa è la tua frase abituale che ti serve a chiudermi la bocca quando capisci che sto per dire delle verità.*” (Ivi, II, 50). Di questi problemi della non comunicazione e dell'incomprensione tra marito e moglie, ne ha parlato anche il critico drammatico italiano Silvio D'Amico in una conversazione pubblicata dal quotidiano “*Il Tempo*” il 3 gennaio 1951¹² :

“L'incomprensione dell'uomo, l'uomo d'oggi, verso la sua compagna. Lui continua a chiederle di essere quella che sua madre fu per suo padre; ma lei [...] non può più dargli ciò che davano al loro uomo le donne di una volta. Gli dà ben altro; e lui, cieco, egoista, non se ne accorge... È un contrasto [...] proprio dei nostri paesi.” (De Blasi N., Quarenghi P, 2005, p.1347)

Con l'arrivo delle tre amiche con cui Elena giocava a carte e la richiesta di pagare la somma persa al circolo nel corso delle loro partite, la famiglia arriva al culmine della crisi. Inoltre, come evidenzia la didascalia, le donne condividono tanti punti comuni: “*Queste tre donne hanno in comune fra loro lo stesso modo di parlare, di porgere e gestire. Il loro modo di vestire è press'a poco simile a quello di Elena. Insomma, tutte e quattro, Elena compresa, formano la tragedia parlante dei mariti del nostro tempo.*” (De Filippo E, 1956, I, p.28). In questa situazione, vogliamo mettere in risalto un altro punto in comune tra le due commedie sopraccitate: la nuova funzione della donna nella società di allora. Da una parte vediamo la permanente passione di Elena per il Circolo e per il gioco delle carte, all'epoca ritenuto gioco di intrattenimento prettamente maschile e la sua evidente intenzione di emanciparsi dall'autorità patriarcale. Dall'altra Amalia che frequenta il mercato nero, esclusiva pertinenza maschile. Le due figure non si riconoscono più nei ruoli tradizionali, ma evidenziano la

¹²Da notare che la data in cui il critico teatrale Silvio D'Amico ha parlato di *Mia famiglia* (il 3 gennaio 1951) ha anticipato la data della pubblicazione della stessa commedia 1955. E ciò è dovuto all'annuncio della stessa commedia che aveva eseguito l'autore a Venezia nell'estate del 1950.

pressante evoluzione dei ruoli femminili indipendenti da qualsiasi forma di sottomissione.

Tornando all'analisi della presente pièce teatrale, dalla discussione tra Elena e le sue amiche, si evince l'enormità del debito contratto nel gioco, che getta su tutta la sua famiglia l'ombra del fallimento:

“ALBERTO: Quanto hai perduto?

ELENA: (*Avverte quel tono distaccato del marito, capisce che in lui non affiora alcun senso di umana comprensione per lei, e ne prova disagio, umiliazione*) Novecentocinquantamila lire.

ALBERTO: (*a tale affermazione rimane pietrificato. La somma è grossa, sproporzionata al suo bilancio. Riflette un poco, poi ripete a denti stretti*) Novecentocinquantamila lire? E dove le piglio? Non ti rendi conto che stiamo scavando una fossa, e ci stiamo cadendo dentro? (Elena piange sommessamente) [...]Io, soldi non ne tengo... Ma questa volta paghi tu, coi tuoi mezzi. [...] (*più irritato che commosso, reagisce al pianto di lei con uno scatto rabbioso, come se impreccasse contro se stesso*) Presentati al mondo chiudendoti nello stomaco tutta la bile e il veleno che te ne viene da tutto quello che, con sacrifici e rinunce, hai creato con le tue mani, e che pensavi di dovesse dare in cambio soltanto gioia. La casa... i figli... la famiglia...”
(Ivi, I, pp.32-33)

In questa scena, la madre Elena appare *affranta, piangente* e consapevole dei propri errori: “ELENA: (*fra i singhiozzi*) *Non mi torturate. Io pure mi guardo intorno: io pure cerco di vedere le cose sotto un altro aspetto, e i nervi cedono... Non capisco... non capisco... (E piange questa volta con abbandono sincero).*”(Ibid).

Insomma, queste ultime parole pronunciate da Elena Stigliano alla fine del primo atto di *Mia famiglia*, ci ricordano le parole dette da Amalia Jovine, che concludono l'ultimo atto della commedia *Napoli milionaria!*. Non solo, in entrambe le commedie è evidente un forte legame fra le due figure materne. Da questo punto comune, possiamo notare che l'interpretazione del personaggio Elena Stigliano nel secondo atto di *Mia famiglia* potrebbe essere come una

evoluzione sia di Elena del primo atto che di Amalia Jovine del terzo atto di *Napoli milionaria!*.

Nella seconda parte della commedia, si nota una chiara trasformazione nella vita del personaggio di Elena, che è diventata la capofamiglia Stigliano. Come abbiamo visto nella precedente commedia, in cui l'assenza del marito Gennaro in casa ha provocato un cambiamento radicale nel personaggio di Amalia, che è diventata la guida di casa Jovine, godendo anche di una certa libertà nella sua vita, così nella seconda Elena, nel momento in cui Alberto rinuncia al suo ruolo di pater familias fingendosi muto, prende il sopravvento in casa Stigliano. Quindi, con l'apertura della seconda parte in entrambe le commedie, si osserva che le due figure materne si pongono al centro della vicenda, diventando le padrone nei loro domicili. E ciò che spinge Elena ad essere più indipendente è il lavoro nel laboratorio di sartoria da lei creato. Da un aspetto storico e sociale, esso rappresenta uno dei nuovi lavori femminili più diffusi nel secondo dopoguerra, come viene messo in evidenza da Eduardo nella scena del giornalista a casa Stigliano:

“BUGLI: Sono il dottor Bugli, corrispondente di diversi giornali e redattore di «Donna d'oggi», settimanale diffusissimo ormai in tutta la penisola, e forse pure all'estero. Come lei sa... conduco un'inchiesta sull'attività della donna moderna. [...] per noi che vogliamo la donna progredita, e che ci adoperiamo con mille mezzi ad incitarla a muovere passi sempre più decisivi verso l'indipendenza, qualunque manifestazione simile, presentata ed illustrata con una dettagliata documentazione fotografica, diventa un esempio, un punto di partenza. Centinaia di altre donne dicono: «Mo faccio come ha fatto quella del giornale!»...ecc. ecc...” (Ivi, II, pp.37-38)

Attraverso cui, l'autore napoletano vuole mettere in evidenza il mutamento del ruolo della donna nel mondo del lavoro e la progressiva emancipazione dal controllo maschile. Col passare del tempo, i personaggi femminili non cercano solo parità ma cercano di abbattere la figura del patriarca. Elena mostra di aver ben capito il valore dei soldi dopo averne spesi troppi, diventando rigorosa e

oculata amministratrice della casa: si noti, ad esempio, il discorso tra lei e la cameriera:

“ELENA: Volevo fare la noticina per la spesa di domani. La nota di oggi l’hai fatta?”

MARIA: Sissignore signo’, eccola. (Trae dalla tasca del grembiule un modesto pezzetto di carta e lo porge ad Elena).

ELENA: (dopo aver letto il totale) Mari, millecinquecento lire?

MARIA: (precisa) Millequattrocentosessanta.

ELENA: Statte attienta pe’ sti quaranta lire.

MARIA: Signo’, ce sta ‘a bottiglia d’olio, ‘o sapone pe’ lavà...

ELENA: Va bene, ma come mangiare, oggi ci siamo limitati... non si possono spendere millecinquecento lire. [...] Mo facimmo na cosa: domani quello che si deve cucinare si pesa prima... peché nun putimmo buttà ‘l grazia ‘e Dio. E po’, qua pe’ guadagnà na lira se butta ‘o veleno.” (Ivi, II, p.43)

4.1.2. Amore-ostacolo tra madre-figlio nella famiglia Conforto in *La paura numero uno* 1950

Dopo aver esaminato in precedenza i due personaggi femminili, Amalia Jovine ed Elena Stigliano attraverso le due commedie *Napoli milionaria!* e *Mia famiglia*. Ora, in questa terza opera eduardiana *La paura numero uno*, scopriremo un’altra figura materna che sarebbe completamente diversa da quelle prime, ovvero; Luisa Conforto. Infatti, pure quest’ultima si presenta come una donna appartenente alla vecchia generazione, e ciò si legge nella scena in cui parlava del modo di vita nei suoi tempi che era ben diverso da quello contemporaneo:

“LUISA: La compri a tuo padre (la cravatta) quando eravamo fidanzati. Cioè, non la compri io sola... Andammo io, mia sorella più grande, buonanima, e una sorella di mia madre, una zia mia, pure buonanima, che tu non ti puoi ricordare. Allora, per scegliere la cravatta per il fidanzato, non ci poteva andare una ragazza sola. Che

figura faceva una ragazza che entrava sola in un negozio da uomo? Ci si doveva andare per lo meno in tre. E una delle tre doveva essere anziana... Perciò venette zia Elvira. (De Filippo E, 1956, III, p.435)

La vicenda di quest'ultima commedia non riguarda una sola famiglia, ma due famiglie vicine, la famiglia Generoso e Conforto, da cui spiccano due protagonisti, Matteo e Luisa, mentre si osserva che entrambi soffrono dallo stesso timore di un nuovo scoppio di guerra ma in modo diverso. Di questi due personaggi ha parlato la storica del teatro italiano Anna Barsotti, menzionando che:

“Ci sono dunque due *pazzi* in questa commedia, dove la paura della guerra simula anche la paura di perdere se stessi, la propria identità, il proprio dominio sugli oggetti e sulle persone care. C'è il solito protagonista *visionario* (Matteo), la cui capacità di vedere oltre diventa patologica, ma riflette una condizione universalmente umana di conflittualità e di egoismo; e c'è anche la figura di *una madre* (Luisa) il cui attaccamento alla prole, si esaspera in fattore di egocentrismo onnivoro e carcerario, pur di sentire il figlio cosa sua.” (Barsotti A, 2014, p.442)

Il punto che accumuna le tre donne è quello di avere lo stesso motivo che ha influenzato i loro atteggiamenti nella loro vita, vale a dire: la guerra e le sue ripercussioni. Come abbiamo visto prima in Amalia ed Elena che si sono trovate in una condizione critica a causa del periodo bellico in cui hanno vissuto, dopodiché hanno cercato di mutarsi a tutti i costi, e perciò sono diventate indifferenti alle loro famiglie e soprattutto avidi di fare i soldi in qualsiasi modo. Per quanto riguarda Luisa Conforto, si indica che la causa era la stessa, ma i risultati erano ben diversi. Quindi, donna Luisa a causa dei difficili momenti di guerra che ha attraversato nella sua vita e le sue conseguenze che ha colpito la sua famiglia, avendo perso il marito nella Grande Guerra e poi il figlio maggiore nella Seconda Guerra Mondiale, essa è diventata eccentrica nei suoi comportamenti con gli altri e soprattutto nei confronti di suo figlio Mariano che le è rimasto, diventando molto esagerante nel prendere cura di esso. Lei stessa spiegava il suo caso a Virginia, mentre annunciava: “[...] *In certi momenti provo*

un senso di vuoto, di abbandono completo. (Pausa). Allora una donna dovrebbe essere di acciaio: mio marito l'ho perduto nell'altra guerra... disperso... nemmeno il conforto di sapere il posto dov'è sotterrato... L'altro figlio mio, Gastone, perso e fucilato dai tedeschi nella guerra passata... [...] La resistenza umana, signora Virginia, ha un limite.” (De Filippo E, 1956, II, p.410)

Insomma, in questa presente commedia l'autore voleva mostrare una donna-madre che aveva sofferto troppo durante la guerra. La perdita dei suoi familiari (il marito ed il figlio maggiore), l'aveva messa in timore di perdere l'ultimo figlio che amava troppo, ma quell'amore è diventato ostacolo. Mentre vediamo che essa cercava sempre di tenerlo distante da tutto ciò che potrebbe causare l'allontanamento tra di loro. Anzi, i suoi sentimenti l'hanno spinta ad impedirgli pure di vivere la sua vita in modo normale come ogni giovane, creandogli certe manifestazioni che potrebbero apparire esagerate agli occhi degli altri. Così come dimostra la scena della motocicletta acquistata dal figlio Mariano, la cui ha provocato un po' di ansia per sua madre che la considerava un mezzo molto pericoloso:

“LUISA: Chi sa dov'è andato Mariano, con quella cosa... quella motocicletta corta corta con le ruote piccole piccole.

ARTURO: La Lambretta.

LUISA: già. Pure voi la conoscete è vero?

ARTURO: Come no.

LUISA: È così pericolosa...

ARTURO: Macché. Anzi, è un mezzo tranquillissimo.

LUISA: voi non avete figli, è vero?

ARTURO: No.

LUISA: Io ne avevo due... e adesso ne ho uno. Permesso.

ARTURO: Povera donna.” (Ivi, I, p.390)

Difatti, la finta trasmissione radio che dichiara lo scoppio della guerra, che è stata progettata da Arturo per lo scopo di far guarire suo cognato Matteo Generoso dal timore di cui soffriva, e mentre questa finzione l'aveva guarito, ora fa impazzire donna Luisa, che era attaccata molto all'unico figlio rimasto. Ciò viene indicato dalla presente scena; *“MATTEO: Ve lo dicevo: è scoppiata la guerra. LUISA: (spalancando gli occhi) La guerra... (Rimane impietrita, non osa parlare. Raggiunge una sedia e siede, fissando lo sguardo nel vuoto).”* (Ivi, I, pp. 402-403) Anche se l'avevano informata più volte che si trattava soltanto di una finzione ma essa non voleva mai credergli, così come le spiegava il figlio: *“LUISA: Mariano, figlio mio! [...] Non ti ho visto salire, e sono venuta a domandare. Dice che è scoppiata la guerra... MARIANO: No, mamma... non è vero niente.”* (Ivi, I, p.403). Quindi, dopo questo fatto, ella è diventata più esagerante, mentre si iniziavano ad apparire altri suoi comportamenti di fronte al figlio e che sembravano più strani di quelli primi. Questo era evidente soprattutto all'inizio del secondo atto, nel momento in cui Mariano il figlio insieme alla sua fidanzata Evelina iniziavano le preparazioni del loro matrimonio, la madre Luisa ha inventato un avvenimento che ha potuto capovolgere tutta la storia, con cui ha rispecchiato perfettamente la figura di una maternità egoistica.

Insomma, il suo forte attaccamento ai suoi familiari si è trasformato ad una pazzia; un giorno prima del matrimonio, la donna-madre aveva murato il figlio in una cameretta dentro casa sua, tanto che lei considerava il matrimonio come un fatto che potrebbe separare una madre da suo figlio, quindi, lo teneva come prigioniero per lo scopo di non perderlo come era successo con il marito e l'altro figlio. Oltre questo, Luisa Conforto ha accusato una donna di nome Vera di Lorenzo di aver nascosto suo figlio Mariano a casa sua, dato che si sono conosciuti già durante la guerra passata, ed ora la madre si fingeva di essere sicura che è tornato da lei, proprio quando doveva sposarsi con Evelina, e l'accusa si fa ancora più forte nel momento in cui si sono incontrate a casa Generoso:

“LUISA: (convinta) A casa sua. Mio figlio sta a casa sua.

VERA: Ma non è vero, ve lo giuro.

LUISA: Non le credete. Ha tolto il marito ad una ragazza, e il figlio a una madre. Ma se è vero che esiste un Dio, la pagherai cara. Non troverai pace per tutti gli anni della tua vita, per il male che hai fatto alle nostre famiglie.

VERA: Signora, vi prego di calmarvi. Vostro figlio in casa mia non c'è e non mi ricordo affatto di lui.

LUISA: a casa tua sta mio figlio ‘O core m’ ‘o ddice. Una madre non si sbaglia. (Piange) Guarda, sto piangendo... sono una vecchia... tengo i capelli bianchi... m’inginocchio davanti a te... (Cade in ginocchio) Dammi mio figlio... Voglio mio figlio! (Tutti, meno Vera che è rimasta in disparte impressionata dalla scena, l’aiutano a rialzarsi). Te dò chello che vuò tu [...] Io sono una povera vecchia sola... Tenevo sulo a chillu figlio... Mariano mio...Mariano mio...” (Ivi, II, p.420)

In breve, possiamo dire che attraverso questa scena l’autore ha voluto mettere in evidenza le difficoltà provocate dalla guerra nella vita della madre di allora, mostrando anche le sue ripercussioni e come hanno potuto capovolgere i comportamenti dell’individuo nei confronti dei suoi familiari. Questo è il caso del personaggio-madre Luisa Conforto che era il prototipo di tante donne-madri italiane che avevano vissuto le stesse condizioni, mentre si legge che essa aveva sofferto non soltanto nelle guerre precedenti che tanto hanno sconvolto l’istituto familiare, avendo perso alcuni dei suoi membri di famiglia, ma soffriva pure nel periodo postbellico essendo un periodo molto diverso da quello passato e che è pieno di incertezza, il cui ha lasciato la signora Conforto a continuare a vivere sempre nel filo di un terrore patologico di un nuovo conflitto che le potrebbe procurare ulteriori guai.

In effetti, il figlio Mariano dopo aver praticato un buco nel muro di quella stanza, è riuscito finalmente a scappare verso casa Generoso, in cui ha svelato la realtà della sua assenza e che era proprio la sua mamma che l’aveva imprigionato e gli diceva sempre che: “«C’è la guerra, figlio mio... c’è la guerra... Bello ‘e

mammà, quando finisce ti faccio uscire!>>.”(Ivi, II, p.425). A questo proposito, dopo aver sentito la vera storia, tutti hanno considerato Luisa Conforto come una pazza: “ARTURO: Scusami, Maria’, ma tua madre non è sana di cervello. Queste sono pazzie. [...] EVELINA: Ma allora è veramente pazza, scusa. MARIANO: Senza dubbio i dispiaceri hanno determinato uno squilibrio nella sua mente...”(Ibid).

Nel terzo atto invece, si osserva che donna Luisa si è rasserenata, oltre a permettere il matrimonio di suo figlio con Evelina, ella ha voluto chiedere anche il perdono alla signora Vera di Lorenzo dopo averla accusata nell’evento precedente, chiedendo: “LUISA: Mio figlio parte fra poco con la moglie, e io resto sola. [...] Con voi un piccolo debito ce l’ho, e me lo voglio togliere.[...] Vi devo dire che sono stata bugiarda, una donna falsa e cattiva, vi devo chiedere perdono e vi devo baciare la mano. (Con infinita semplicità fa per prenderle la mano e baciarla).(Ivi, III, p.433) Oltre ciò, nella sua conversazione con Don Matteo Generoso, gli ha confessato tutti i guai che aveva provocato ai suoi figli a causa dell’esagerazione che stava esercitando contro cui nella loro vita e questo era evidente mentre raccontava:

“[...] Don Matte’, ho tolto il respiro ai miei figli. Da quando cominciarono ad avere uso di ragione. Se tardavano mezz’ora per tornare a casa pensavo subito ad una disgrazia. Per non farli uscire organizzavo trattenimenti in casa, invitavo ragazze carine, giovani: niente, non li potevo frenare. E qualche volta mi facevano capire apertamente che la mia presenza dava fastidio. Scappavano, se ne andavano. Me dicevano un sacco ‘e buscie per vivere per conto loro una vita che non mi doveva riguardare. Don Matte’, a Mariano l’ho chiuso dentro con un muro di mattoni e cemento. E nun se n’è scappato? [...] Un giorno mi ha detto: «Ma lasciami campare! Questa generazione passata! Prima ci avete inguaiati...>>” (Ivi, III, pp.439-440)

Anche se questi fatti sono inammissibili di fronte ai figli ma si legge che alla signora Luisa Conforto davano una certa soddisfazione, mentre vediamo che il fatto di rinchiudere il figlio in una stanza l’ha fatta sentire tranquilla come se il

figlio stesse dentro il suo ventre durante la gravidanza, considerando che questo era l'unico modo con cui si potrebbe sentire che il figlio è ancora cosa sua. Infatti, queste sensazioni di una donna-madre colpita dal difficile periodo che aveva attraversato nella sua vita, vengono messe in scena da Eduardo De Filippo con delle parole che trasmettono ogni sentimento di qualsiasi madre che teme di perdere uno dei suoi figli:

“[...] Don Matte’, vi giuro davanti a Dio che non sono pentita di quello che ho fatto, no! No, sono felice! Per quindici giorni l’ho sentito un’altra volta figlio mio, come quando ce l’avevo qua. *(Con tutte le due mani aperte si batte ripetutamente sul ventre)* Come quando, durante i nove mesi di gravidanza, trovavo modo di rimanere sola con lui, sdraiata sulla poltrona, con le mani come le tengo adesso, per parlarci. *(Si tocca ancora il ventre)* E lui si muoveva dentro e mi rispondeva; mi rispondeva dandomi una dolcezza che voi non potrete mai immaginare! Io capivo lui, e lui capiva me, poi non ci siamo capiti più. «Generazione passata, generazione moderna... Beata voi che ve la pigliate allegramente...»” (Ibid)

Dalle parole di Luisa Conforto si può capire che nella sua mente il matrimonio e la guerra vengono considerati come una stessa cosa dato che entrambi, secondo il suo punto di vista, provocano l'allontanamento del figlio. Infatti, ella non si è resa conto che il suo sentimento possessivo verso la propria creatura che l'aveva messa lei al mondo non è mai stato un vero amore, ma piuttosto, è stato cui il motivo della sua alienazione, il che si presenta come un amore materno totalmente sbagliato.

Dopo la partenza dell'ultimo figlio, si nota che la donna-madre si è trovata sola e nel bisogno di riempire quel sentimento di possesso a cui si è ossessionata, mentre si è dedicata alla preparazione delle marmellate e le conserva dentro un mobile, considerandole come creature sue. In questo caso, l'autore partenopeo ha messo in scena una metafora che riassume tutto il sentimento della madre Luisa verso i propri figli:

“LUISA: *(S'avvicina al mobile dove sono le marmellate. [...] apre gli sportelli del mobile e mostra i barattoli a Matteo)* Questo le ho fatte

io. [...] Io mi affeziono a queste marmellate. 'E vvoglio bene, come se fossero creature mie. Quando sto sola a me vene 'o gullo 'e nu poco d'amarena, per esempio, io ci parlo come se fosse una persona viva. «Quanto sei buona. Come sei saporita. Ti ho fatta io, con le mie mani. Sono proprio contenta di come sei riuscita». E loro mi rispondono, dandomi un poco di dolcezza. L'unica dolcezza che ha il diritto di pretendere dalla vita una povera donna come me. [...] Ecco. È roba mia. Ma è difficile. La marmellata è veramente mia e nessuno me la tocca. E po' io tengo 'a chiave. E non commetto un reato se la chiudo dentro. (*Richiude a doppia mandata gli sportelli del mobile e conserva la chiave in tasca*)” (Ibid)

Così come viene riferito precedentemente alla ricorrenza dell'autore per l'argomento dell'accumulo del cibo sia in *Napoli milionaria!* con Amalia Jovine che teneva il cibo sotto il letto, frequentando la borsa nera per lo scopo di salvare sé e la sua famiglia dalla miseria e dalla povertà provocate dalla guerra, mentre si vede anche ne *La paura numero uno*, il capofamiglia Matteo Generoso che vede nell'accumulo del cibo come un'arma per affrontare la probabile prossima guerra ed evitare soprattutto la possibile ripresa del mercato nero. Sempre nella stessa commedia, si nota l'accumulo delle marmellate per Luisa Conforto che le tiene dentro il mobile, dunque possiamo dire che quest'ultimo aveva uno scopo completamente diverso, ovvero, un rifiuto patologico di affrontare una certa situazione, cioè; evita il sentimento dell'allontanamento dei propri figli che vengono tolti dalla guerra/matrimonio, provando di sostituirli con la cura delle marmellate come se fossero creature sue.

Infine, possiamo dire che in questa presente commedia *La paura numero uno*, l'autore-attore-regista voleva porre in luce il rimpianto, il malessere ed il malore di una donna-madre vittima del difficile periodo di guerra e le sue ripercussioni che erano palesi nei suoi comportamenti con gli altri. Insomma, Luisa Conforto viene considerata come un personaggio fondamentale nello svolgimento della vicenda, di cui ha parlato l'autore stesso prima della messinscena dell'opera, dicendo:

“Non perdetevi d’occhio il personaggio più importante della commedia, Luisa Conforto. Luisa Conforto non è un personaggio farsesco, e la verità che circola nella commedia è quella che al terzo atto dà la svolta drammatica alla commedia e non è né svagata né pazza, e solamente una donna che avendo perduto il marito nella guerra mondiale, avendo perduto un figlio nell’ultima guerra, non vuole mandare l’ultimo suo figlio alla prossima guerra quella che dovrebbe, che doveva, che pensava che scoppiasse in quel momento.”¹³

Per concludere si può affermare che le pièce teatrali sopraccitate sono fondamentali per rappresentare i mutamenti sociali avvenuti dopo la Seconda Guerra Mondiale che ha influito profondamente su ogni membro familiare. Inoltre, sono fondamentali anche per comprendere il ruolo della figura materna nella società (famiglia) di allora. Così come è stato evidenziato da Eduardo attraverso le sue commedie, da un lato, abbiamo visto che i suoi personaggi, Amalia Jovine ed Elena Stigliano che hanno seguito le trasformazioni della modernità, dimostrando la loro avidità solo per poter mutare ad ogni costo le proprie condizioni di vita sfruttando più o meno consapevolmente gli sconvolgimenti della guerra. Dall’altro lato, c’è Luisa Conforto che raffigura un diverso modo di essere donna e madre, possessiva che, abbandonata dai suoi familiari a causa della guerra, arriva a compiere atti estremi. Ma, tutti questi personaggi sono alla fine in grado di riconoscere gli errori compiuti e affrontare le conseguenze in cui si sono trovate uscendone (come evidenziano le conclusioni delle commedie) più mature e consapevoli nell’esercizio dei ruoli di moglie e madre.

4.2. Da un padre autoritario ad un padre modello

Dopo aver analizzato la figura materna nel teatro eduardiano, concentriamo ora l’attenzione sul ruolo paterno. Quest’ultimo sottocapitolo mira a mettere in rilievo lo scioglimento dei problemi familiari (sociali) sia tra genitori-figli, che tra marito-moglie nelle opere già esaminate: *Napoli*

¹³http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-63291901-950b-4adc-a784-574a6182a1f9.html?fbclid=IwAR2dJp5Fszpn_RVdVf-4NFYA WTNjc3Y1KdjzEw6cK-N7H6J9ZzdUjgWD1oY Consultato il 23/11/2020

milionaria! (1945), *La paura numero uno* (1950) e *Mia famiglia* (1955). Dalle tre opere emerge un punto di contatto fra i protagonisti Gennaro Jovine, Matteo Generoso e Alberto Stigliano: tutti e tre si salvano riconquistando il ruolo centrale nel nucleo familiare che da questa assunzione di responsabilità esce sanato dalle ferite inferte dal collasso dei rapporti tradizionali. Innanzitutto, possiamo dire che a differenza del loro ruolo svolto all'interno delle mura domestiche che svolgono all'inizio delle commedie, caratterizzato dal conflitto con i restanti membri delle rispettive famiglie, soprattutto nei confronti dei figli. Il conflitto si scioglie negli atti finali delle commedie quando i personaggi-padri cercano di tornare a svolgere pienamente il ruolo paterno resistendo agli sconvolgimenti causati dalle incertezze e dai cambiamenti sociali, malgrado che prima erano inascoltati dagli altri membri, in particolare dai figli, ed i loro atteggiamenti morali avevano poco effetto sugli altri, a causa dei loro diversi modi di vita e della loro appartenenza a due generazioni diverse ma dimostrano alla fine la loro capacità nella ricerca di superare l'indifferenza, l'incomunicabilità e l'incomprensione tra i membri delle rispettive famiglie. Anche se questi tre personaggi appartengono a famiglie diverse analizzando i loro ruoli ci troviamo quasi sempre davanti ad una situazione simile.

Inoltre, i dettagli trattati nelle commedie eduardiane sono una rappresentazione della vita quotidiana così come si riflette in un particolare nucleo familiare (Jovine, Generoso o Stigliano). Anche per chi non conosce la famiglia napoletana messa in scena dall'autore, non è difficile immaginare che quel realismo non riguarda una sola specifica famiglia, ma una qualsiasi famiglia italiana, se non proprio la famiglia in sé.

Il personaggio-padre che esaminiamo per primo è il paterfamilias Gennaro Jovine di *Napoli milionaria!*. L'uomo vive una forte tensione con i suoi familiari dominati dall'incomprensione, dalla coercizione e dalla volontà del dominio. Ma a partire dal terzo atto della commedia invece, si nota un marcato cambiamento nei suoi comportamenti di fronte agli altri, allora cerca di comunicare, ascoltare e

comprendere l'altro, in vista proprio di una salvifica riconciliazione, come è possibile identificare nel suo discorso con il brigadiere Ciappa: "*GENNARO: Quello che mi avete detto nei riguardi di mio figlio Amedeo, in un altro momento m'avarria fatto ascì pazzo e chi sa comme me sarria regolato. Ma mo che faccio? N' 'o caccio d' 'a casa? E mia figlia? E mia moglie?...*" (De Filippo E, 1956, III, p.72).

Insomma, la trasformazione nel comportamento di Gennaro Jovine risale all'esperienza della guerra che ha vissuto e alle sofferenze che ha provato nel periodo in cui si credeva che fosse definitivamente scomparso, e proprio la guerra gli ha insegnato a capire se stesso e il mondo che lo circonda. Dunque, da ciò si potrebbe intendere il senso della frase usata dall'autore "*in un altro momento mi avrebbe fatto impazzire e chissà come mi sarei regolato*", che significa che se Gennaro non avesse vissuto lo strazio della guerra, si sarebbe comportato diversamente. Anzi, questo punto ci ricorda il discorso tra Gennaro stesso e sua moglie, subito dopo il suo ritorno, che a sua volta conferma ciò che è stato accennato prima: "*GENNARO: [...] (Con tono sempre più commosso, come per rivelare la sua nuova natura) Ama'... E io so' turnato 'e n'ata maniera, 'o ssa'? [...] Io tengo cinquantadue anne, ma sulamente mo me sent'ommo overamente.*"(Ivi, II, p.60).

Infatti, il cambiamento che è apparso in Gennaro Jovine non era visibile soltanto nelle sue dichiarazioni, ma anche nei suoi atteggiamenti nella sua vita, e questo lo evidenzia la scena in cui come padre non voleva andare contro le leggi dello stato, né perdere la sua onestà di fronte al brigadiere Ciappa, anche se si tratta dell'arresto di suo figlio Amedeo ridottosi a fare il ladro, che egli accetta in quanto meritato, a differenza di quanto sarebbe successo Gennaro il protagonista-padre del primo atto, quando si prestato al malaffare fingendosi morto davanti allo stesso brigadiere per lo scopo di salvare la sua famiglia e in primo luogo per salvare sua moglie Amalia dall'arresto a causa dei traffici illeciti che frequentava

al loro basso. Tutto ciò lo dimostra il seguente discorso tra Don Gennaro e il brigadiere:

“CIAPPA: Ma nei riguardi di vostro figlio non vi ho detto tutto... (*Con improvvisa gravità*) Stasera l'aggi' 'a arrestà...

GENNARO: (*rassegnato*) Si s' 'o mmèrita...

CIAPPA: (*sorpreso dal tono di don Gennaro*) L'arresto?

GENNARO: (*conseguenziale*) Si 'o ncucciate ncopp' 'o fatto, arrestatelo.” (Ivi, III, pp.72-73)

Infatti, quest'ultima scena che riguarda l'atteggiamento del padre Gennaro Jovine di fronte al probabile arresto del figlio Amedeo, ci fa ricordare la scena di Alberto Stigliano in *Mia famiglia*, che chiama il commissariato di polizia per far arrestare suo figlio Beppe, accusato di un omicidio, caso mai lo meritasse. Tornando a *Napoli milionaria!* troviamo che nel frattempo, l'unica soluzione rimasta al padre senza rovinare il piano legale del brigadiere è quella di provare a ricondurre suo figlio sulla retta via prima che egli partecipi al furto pianificato:

“GENNARO: Mo qualunque cosa damme colpa 'a guerra. Mariuolo se nasce. E nun se pò dicere ca 'o mariuolo è napulitano. O pure romano. Milanese. Inglese. Francese. Tedesco. Americano... 'O mariuolo è mariuolo sulamente. Nun tene mamma, nun tene pato, nun tene famiglia. Nun tene nazionalità. E nun trova posto dent' 'o paese nuosto.

AMEDEO: (*non insospettito, ma perplessa*) E peccché me dice chesto, papà?

GENNARO: [...] Tu ca si' giovane, avariss' 'a da' 'o buono esempio... Accussi quando te truove e siente ca parlano male d' 'o paese tuo, tu, cu' tutt' 'a cuscienza, puo' dicere: « Va bene, ma ce stanno 'e mariuole e 'a gente onesta, comme a dint' a tutt' 'e paise d' 'o munno»” (Ivi, III, p.77)

Da queste parole, si potrebbe dedurre che il discorso che riguarda la trasformazione del figlio in “*mariuolo*”, in cui Gennaro Jovine è il portavoce,

rappresenta la morale che è in grado di salvare il figlio dalla delinquenza, e, in effetti, saranno proprio le parole paterne a far desistere il figlio dalla partecipazione al furto.

Oltre alle parole del protagonista, a nostro avviso, possiamo dire che i momenti difficili della guerra e i suoi effetti come la povertà, la miseria e la fame potrebbero essere considerati come delle cause principali della degenerazione morale dell'individuo e che l'abbiano portato a pensare al furto, al contrabbando e alla prostituzione solo per poter sopravvivere, così come tanti altri mestieri illeciti che erano sorti nella società di allora. In aggiunta a ciò, la guerra in realtà non cambia soltanto le infrastrutture dello Stato o danneggia le proprietà degli individui, ma provoca anche un cambiamento radicale della società/famiglia. La cui, nella sua fine, porta con sé non solo la vita di migliaia di persone innocenti, ma anche la loro morale, pensieri, orientamenti sociali, creando un profondo impatto sulla società e sulla sua struttura. A questo punto si è riferito il protagonista della presente commedia eduardiana, confermando: "*GENNARO: E 'a guerra nun porta 'a miseria? E 'a miseria nun porta 'a famma? E 'a famma che porta?*" (Ivi, III, p.76); Il che porterà indubbiamente l'individuo a frequentare tali mestieri.

Eduardo, attraverso la figura del paterfamilias Jovine nell'ultimo atto della commedia svela che l'unica soluzione ai problemi che si sviluppano tra i membri della stessa famiglia è la comunicazione e la comprensione reciproca. L'attenzione e la cura che Gennaro dedica al figlio Amedeo, è la stessa offerta a Maria Rosaria avviata verso la prostituzione, uno dei fenomeni più diffusi in Italia durante il periodo bellico. La stessa cosa vale per la consorte, accecata dalla prospettiva di una facile ricchezza soprattutto durante l'assenza del marito, e alla quale Gennaro non imputa una piena responsabilità, identificata, al contrario, nel conflitto: "*GENNARO: Prima 'e tutto peccché nun è colpa toia, 'a guerra nun l'he voluta tu, e po' peccché 'e ccarte 'e mille lire fanno perdere 'a capa... (Comprensivo) [...] Che t'aggia di'? Si stevo ccà, forse perdevo 'a capa*

pur'io.”(Ivi, III, p.86). L' atteggiamento paterno nei confronti dei suoi familiari è sintetizzabile nella seguente scena:

“GENNARO: ... A mia figlia, ca aieressera, vicino 'o lietto d' 'a sora, me cunfessaie tutte cose, che aggi' 'a fa'? 'a piglio pe' nu vraccio, 'a metto mmiez' 'a strada e le dico: «Va' fa' 'a prostituta»? E quanta pate n'avesser' 'a caccià 'e ffiglie? E no sulo a Napule, ma dint' a tutte 'e paise d' 'o munno. A te (Amalia) ca nun he saputo fa' 'a mamma, che faccio, Ama', t'accido? Faccio 'a tragedia? (*Sempre più commosso, saggio*) E nun abbasta 'a tragedia ca sta scialanno pe' tutt' 'o munno, nun abbasta 'o llutto ca purtammo nfaccia tutte quante... E Amedeo? Amedeo che va facenno 'o mariuolo? [...] Figlieto arroba. E... forse sulo a isso nun ce aggia penzà, peccché ce sta chi ce penza... Tu mo he capito. E io aggio capito che aggi' 'a stà ccà. Cchiù 'a famiglia se sta perdenno e cchiù 'o pate 'e famiglia ha da piglià 'a responsabilità.” (Ibid)

Queste ultime parole segnano il desiderio del padre di riprendere la responsabilità di casa, mentre vediamo in lui un palese mutamento, da personaggio completamente emarginato a marito e padre di famiglia, con il compito di risolvere i problemi dei suoi familiari. Già il fatto della ricostruzione della sua vecchia cameretta che era stata smantellata da sua moglie durante la sua assenza con l'intento evidente di rimuovere anche fisicamente la figura paterna, è un segno molto forte che indica il suo intento di riprendersi un posto centrale nella famiglia:

“GENNARO: (*ha guardato l'angolo dov'era la sua cameretta di fortuna*) Dimani m'he 'a fa' nu piacere. Te ne viene nu poco cchiù ampresa. Avimm' 'a mettere a pposto 'a cammarella mia. Cellu lignammo ca ce steva che n'avite fatto? Ll'avite iettato? Ll'avite abbruciato?

'O MIEZO PREVETE: Gnernò: ce sta. Quanno se facette 'a rinnuazione 'o llevaie propri' io e 'o mettete dint' 'a putéca 'e don Pascale. E llà sta.

GENNARO: E dimane 'o mmettimmo n'ata vota.” (Ivi, III, p.84)

Al di là di tutto, Gennaro Jovine riesce a riunire tutta la sua famiglia dopo aver rimosso tutte le difficoltà comunicative che rappresentavano il cardine dei conflitti, soprattutto tra generazioni. Così, mentre il *pater* è in grado di capire il nuovo mondo in cui vivono e agiscono i propri figli, provando sempre a guidarli verso la giusta strada, loro accettano di ascoltare. Siamo di fronte alla chiave della riconciliazione familiare.

La tavola intorno alla quale si riuniva la famiglia e che si era trasformata in banco per i traffici illeciti, torna ad essere il punto d'incontro intorno a cui avviene il ricongiungimento familiare e la soluzione di ogni conflitto. Inizia la moglie Amalia, come se si fosse risvegliata da un incubo per poi essere addolcita e vinta dalla nostalgia: “*AMALIA: (rievocando a se stessa un passato felice di vita semplice) ‘A matina ascevo a ffa’ ‘o ppoco ‘e spesa... Amedeo accumpagnava a Rituccia ‘a scòla e ghieva a faticà... Io turnavo ‘a casa e cucenavo... Ch’è ssuccieso... ‘A sera ce assettavamo tuttu quante attuorno ‘a tavula e primma ‘e mangià ce facevamo ‘a croce... Ch’è ssucciesso...*” (Ivi, III, p.87).

Il nuovo atteggiamento del capofamiglia Jovine nei confronti dei suoi figli comincia a dare i propri risultati con il ritorno a casa di Amedeo che aveva seguito i consigli del padre che gli aveva offerto prima della sua uscita, il cui, indica l'emerso di una comprensione reciproca nel rapporto padre-figlio a differenza di come era prima e questo fatto ha dissolto tutto il ghiaccio che c'era tra di loro. Mentre tutto ciò viene spiegato dal discorso svolto tra i due personaggi:

“*AMEDEO: (entra lentamente dal fondo. Guarda un po' tutti e chiede ansioso) Comme sta Rituccia?*

GENNARO: (che si era seduto accanto al tavolo, alla voce di Amedeo trasale. Il suo volto s'illumina. Vorrebbe piangere, ma si domina) S'è trovata ‘a mmedicina. [...] E tu? nun si' ghiuto ‘appuntamento?

AMEDEO: (timido) No. Aggio pensato ca Rituccia steva accusi e me ne so' turnato. Pareva brutto.

GENNARO: *(con lieve accento di rimprovero)* Era brutto. Damme nu bacio. *(Amedeo bacia Gennaro, con effusione)*. Va' te miette nu poco vicino 'o letto d' 'a piccerella ca tene 'a freva forte.

AMEDEO: Sì, papà.. *(Si avvia)*.

GENNARO: *(fermandolo)* E si Rituccia dimane sta meglio, t'accumpagno io stesso 'a cumpagnia d' 'o Gas, e tuorne a piglià servizio.

AMEDEO: *(convinto)* Sì, papà.” (Ibid)

L'ultimo personaggio che raggiunge la famiglia è la figlia Maria Rosaria, disperata, per aver capito l'errore che aveva commesso, ma grazie ad un padre che si presenta tollerante e comprensivo, essa si libera dall'oppressione in cui stava vivendo; *“Maria Rosaria ha riscaldato il caffè e ora porge la tazzina al padre. Gennaro la guarda teneramente. Avverte negli occhi della fanciulla il desiderio d'un bacio di perdono, così come per Amedeo. Non esita. L'avvince a sé e le sfiora la fronte. Maria Rosaria si sente come liberata e, commossa...”* (Ivi, III, pp.87-88).

Infine, la conclusione della presente opera teatrale con la famosa frase eduardiana, pronunciata prima dal medico e poi da Gennaro, *“Ha da passà 'a nuttata”*, che significa che la famiglia Jovine deve aspettare la fine della notte al termine della quale anche la piccola Rituccia che era molto malata si sveglierà guarita. Ma con questa espressione, l'autore intende indicare un altro significato molto più profondo, in cui l'invisibile personaggio Rituccia rappresenta tutto il paese: *“GENNARO: (guarda la camera della bimba ammalata e si decide) Ama', nun saccio pecché, ma chella criatura ca sta llà dinto me fa penzà 'o paese nuosto.”*(Ivi, III, p.85). Oltre questo, Eduardo lascia un messaggio alla società di allora che era passata attraverso la tragedia degli anni bui del periodo fascista e del periodo bellico che avevano provocato il suo mutamento se non alla frantumazione. Quindi, si deve superare il guaio *“Ha da soperchià 'o guaio”* persino la società potrà ritrovare il suo equilibrio.

Un'altra espressione eduardiana che vorrei mettere in esame è “*la guerra non è finita*”. In realtà, questa frase non significa che il suo portavoce Gennaro Jovine è di un'altra epoca «*Site 'e n'ata època*» come gli diceva suo figlio Amedeo e non era nemmeno *fesso* come lo chiamava la piccola Rituccia «*Papà è fesso! Papà è fesso!*». Ma il drammaturgo partenopeo voleva andare oltre; È vero che in quel periodo gli effetti della guerra sono passati, ma il conflitto è rimasto vivo nelle coscienze degli esseri umani: prima osserviamo la distruzione dell'anima di Donna Amalia che per i soldi perde la testa, poi di Amedeo che è diventato un ladro e della figlia Maria Rosaria. Il malaugurio della guerra ha toccato pure la piccola Rituccia che si è ammalata e che senza una rara medicina reperibile solo al mercato nero non si potrà guarire. Insomma, come risulta evidente è tutta la famiglia ad essere distrutta a causa della guerra e le sue ripercussioni. Ma alla fine con il ritorno di un padre fisso e non fesso, che non nota solo ciò che l'evento bellico ha causato nelle città come devastazione materiale, ma anche e soprattutto devastazione morale che ha colpito l'individuo. Quindi, l'autore attraverso il protagonista di questa prima commedia Gennaro Jovine ci ha fotografato un padre che è riuscito a ricondurre i propri figli sulla via onesta ed a riunire di nuovo tutti i suoi familiari, ricostruendo un mondo familiare basato sulla comunicazione superando soprattutto l' incomprensione che di loro si era instaurata.

Come è avvenuto nella conclusione della prima opera teatrale *Napoli milionaria!* (1945), anche in una delle più tragiche commedie eduardiane, vale a dire; *La paura numero uno* (1950), assistiamo ad un valido ricongiungimento tra tutti i membri familiari dopo il riconoscimento che l'unico modo per ricomporre la famiglia è ristabilire la comunicazione e la comprensione fra tutti i membri. Innanzitutto, possiamo dire che, questo lieto fine risponde ad un vero bisogno del pubblico di allora emerso dai vizi e dai problemi sociali (familiari) provocati dal turbolento periodo bellico. Dunque, si può affermare che dal periodo in cui sono scritte le commedie in esame, il pensiero eduardiano ha subito numerose

evoluzioni, dopo essere stato influenzato dagli eventi storici e soprattutto dall'evolversi della vita.

Si può facilmente dedurre che la maggior parte delle commedie eduardiane che hanno come argomento centrale la famiglia sono, almeno nei loro primi atti, drammi dell'incomunicabilità. Così come viene evidenziato nei rapporti che si deteriorano senza eccezioni, e a tutti i livelli, tra il protagonista-padre di questa seconda opera, Matteo Generoso, ed i suoi familiari; come il fatto di rifiutare il matrimonio delle figlie, Evelina e Maria, da parte del pater familias che era appena uscito dagli orrori della guerra, ma viveva ancora nell'ossessione non soltanto di ricadere in un altro conflitto, ma anche dell'insicurezza dal periodo postbellico che certamente non favoriscono la comunicazione in ambito familiare. Quindi, attraverso cui, intendiamo che l'autore voleva dimostrare che la vita stessa (sia sociale come evidenziavano i rapporti tra i vicini del condominio sotto la direzione di Matteo: "*MATTEO: (c. s.) E se lo trovano, un altro amministratore del palazzo. Io non mi sento bene, e non mi posso occupare del condominio. [...] Devi dire al condominio che fra poco non saremo nemmeno in grado di amministrare le macerie del palazzo.*" (Ivi, I, p.393), che familiare come evidenziavano i rapporti dentro la famiglia Generoso) è una battaglia quotidiana, vedendo gli individui che si combattono tra di loro, ed ognuno vive per conto suo.

Dopodiché, analizzando l'ultima parte del *La paura numero uno*, si legge che questi problemi vengono superati e Matteo è riuscito a ritrovare il suo coraggio di essere sulla stessa lunghezza d'onda con gli altri, soltanto quando gli hanno fatto credere, con una finzione, che la guerra è finalmente scoppiata: "*MATTEO: Oramai la guerra è scoppiata, bisogna pensare seriamente all'avvenire.*" (Ivi, I, p.400). Dunque, come prevedibile, Matteo finalmente rintraccia la sua calma interiore, abbandonando quella paura che l'ha reso inattivo ed inizia a ragionare ed anzitutto ad assumere il suo atteggiamento patriarcale positivo, accettando di ascoltare e soprattutto di comunicare con

l'altro. Tutto ciò viene affermato ancora di più nel momento in cui Matteo si è accorto che lo scoppio di questa guerra era solo un trucco organizzato da suo cognato Arturo per guarirlo:

“MATTEO: [...] La storia della guerra fu inventata da quello spiritoso di mio cognato, perché secondo lui poteva finalmente mettermi l'animo in pace. Bene mi ha fatto. Questo lo devo dire ad onore del vero. Perché adesso, vi giuro, se ne scoppiano dodici, una appresso all'altra, non mi fanno impressione.” (Ivi, III, p.438)

Ora, i comportamenti del capofamiglia Generoso non sono più come erano prima, in quanto sono caratterizzati da un forte desiderio di comunicabilità e di comprensione con l'altro, dove si vede che le sue relazioni con i suoi familiari sono diventate intime, permettendo in primis a sua figlia Evelina e la nipote Maria di sposarsi. Oltre questo, prima della partenza della sposa, vediamo che il determinismo paterno è tornato alla carica, mentre salutava lei e cercava insieme alla madre di darle dei consigli che potrebbero aiutarla nel suo nuovo cammino. Così come lo evidenzia la seguente scena:

“MATTEO: E m' 'a vuò fa' salutà a mia figlia?...”

EVELINA: (*abbracciando suo padre*) ciao, papà.

MATTEO: (*baciando teneramente sua figlia*) Tornate presto, e ricordati di tutte le raccomandazioni che ti ha fatto mamma... Va bene che tu già lo sapevi; ma altro la teoria, altro la pratica. Statte bbona. (*Con saluti affettuosi e mille raccomandazioni, gli sposi, seguiti da Maria e da Vera, escono per la destra.*)” (Ivi, III, pp.436-437).

Alla fine di questa commedia, l'autore ci ha ben ritratto i genitori che hanno preso coscienza della situazione dei loro figli, accettando le loro idee personali che ritengono appropriate per la propria vita. Dopo aver capito che il loro unico compito di fronte ai propri figli è quello di indirizzarli verso il meglio, come nel caso di Matteo che malgrado che si è sentito un po' commosso dopo la partenza della figlia ma ha deciso di aiutarla nell'aprire una nuova famiglia: “MATTEO: (*Dopo breve pausa, durante la quale ha riflettuto sulle sensazioni di*

tutto l'avvenimento, un po' commosso considera ad alta voce) Quando si marita una figlia, va bene che uno dice: «Meno male, se n'è andata»... Meno male in che senso? Che si è sistemata...» (Ivi, III,p.437). Oltre le reazioni del padre nei confronti di sua figlia, c'erano pure le madri che dimostrano di aver capito bene la lezione, che in certi momenti bisogna imparare a riconoscere ed a rispettare i figli in quante persone che hanno la libertà nel vivere la loro vita come desiderano. E ciò era chiaro quando il personaggio Luisa Conforto aveva dichiarato alla madre Virginia Generoso: “LUIZA: Donna Virgi', ma perché voi pensavate di tenervela sempre vicina, la figlia vostra? Noi siamo i genitori, non siamo i proprietari dei figli.”(Ibid).

Per quanto riguarda la terza pièce teatrale eduardiana da esaminare, *Mia famiglia* (1955), notiamo che la sua ultima parte rievoca le altre ultime parti delle due precedenti commedie che abbiamo esaminato prima, nelle quali Eduardo mostra il suo sostegno all'importanza della riunione della famiglia, sottolineando la necessità della solidarietà tra i vari membri familiari dove si dovrebbe emergere una vera comprensione reciproca soprattutto tra padre-figlio che appartengono a due generazioni diverse. Quindi, in tutte le conclusioni delle presenti commedie, il capocomico partenopeo ha messo in scena un bel riavvicinamento tra tutti i membri della stessa famiglia, avendo creduto nella comunicabilità e nella comprensione delle differenze generazionali come due chiavi che potrebbero togliere quello scontro che c'è tra la modernità (figlio) ed il mondo tradizionale (padre) e renderli compatibili.

In questa presente commedia, oltre al personaggio Michele che è stato presentato dal drammaturgo sin dal suo primo apparso come un modello della paternità, si nota che pure in casa Stigliano il padre Alberto dopo il suo lungo silenzio è tornato a svolgere il suo vero ruolo patriarcale nella propria famiglia, mentre cercava di spiegare ai suoi membri le regole dell'istituzione familiare, dicendo che: “L'indipendenza personale ha dei limiti precisi. Non siamo liberi, non possiamo disporre egoisticamente della nostra vita. Siamo agganciati come

una catena: una maglia cede, e tutte le altre appresso.” (De Filippo E, 1956, II, p.48) Con cui, il pater familias Stigliano ha voluto dirigerli verso la riconciliazione, dopo che ognuno di loro si è sbagliato, cercando solo di realizzare il proprio interesse personale durante un periodo che appariva aggiornato e che portava in sé nuovi meccanismi, e questo era evidente mentre Alberto apostrofava:

“ALBERTO: [...] Gli errori sono stati assai, e ognuno di noi ha la sua colpa. E ognuno di noi ha sbagliato credendo di indovinare. [...] Come fai a comandare in una famiglia, quando chi deve eseguire i tuoi ordini non è d'accordo con te? Tu, che puoi fare, quando tua moglie e i tuoi figli, invece di condividere la tua idea, ti dichiarano guerra? Una ribellione ostile prestabilita deliberata. Una guerra fredda combattuta con l'ironia, la simulazione, il boicottaggio. Allora naturalmente, tu cominci a dubitare di te stesso. Pensi: «Ma io me fosse rimbambito? Avessero ragione loro?» E comincia un esame di coscienza; la vita non è più quella di una volta... il progresso è quello che è... i giovani capiscono più di noi...” (Ibid)

Infatti, i rapporti familiari dentro casa Stigliano iniziano a mutarsi con il ritorno del Figlio Beppe dalla Francia e la ripresa della parola da Alberto, i quali precedentemente stavano vivendo in un netto disaccordo tra le loro opinioni, mentre il padre era completamente inascoltato visto le sue parole ed i suoi pensieri che erano considerati vecchi e tradizionali, invece ai figli che apparivano troppo moderni nel loro modo di vita, e questo è ciò che ha provocato una vera incompatibilità tra le due generazioni. Insomma, il nostro discorso sui rapporti esistenti dentro casa Stigliano in *Mia famiglia*, ci ha fatto ricollegare ad una delle commedie che abbiamo studiato prima, vale a dire; *Napoli milionaria!*, dove notiamo che l'autore partenopeo ci ha ritratto diversi punti comuni tra di loro, da una parte, quando il padre Gennaro Jovine a causa dei suoi comportamenti viene descritto dai figli di essere appartenente ad un'altra epoca, cioè ad una vecchia generazione, dall'altra invece, anche questi ultimi vengono descritti dal padre come una generazione sbagliata. (De Filippo E, *Napoli milionaria!*, 1956, I, p.9). Tutto ciò, ci potrebbe confermare l'esistenza di un filo di conflitto di generazioni

che collega le tre commedie della presente ricerca dalla prima fino all'ultima pièce.

Quindi, proprio come è accaduto nella maggior parte delle commedie eduardiane e come abbiamo menzionato in precedenza, arriva sempre un'azione che cambia tutta la direzione, ovvero; lo scioglimento del dramma. Dove si legge che il pessimismo e la negatività nell'affrontare la realtà non fanno parte delle fonti originali da cui l'autore napoletano ispira la sua arte, piuttosto, con la sua visione ottimistica, la sua grande fiducia nella natura umana e la sua convinzione nella necessità della coesione e dell'unità familiare. Così come osserviamo in casa Stigliano, che i frequenti conflitti hanno costretto tutti i membri familiari, soprattutto il padre, a cercare soluzioni. Nel momento in cui era evidente che gli eventi stavano spostando la famiglia Stigliano verso una fine dolorosa; mentre si nota che la madre Elena aveva perso una grande somma di denaro al circolo e doveva pagarla alle sue ex amiche, anche il padre Alberto ha aperto un'altra famiglia, il che, ha provocato il suo allontanamento da casa Stigliano, c'è anche la figlia Rosaria, a causa della sua frequenza di una falsa strada della modernità si è trovata alla fine in una relazione complicata con il fidanzato Corrado, invece al figlio Beppe, si è trovato accusato dell'assassinio del produttore cinematografico che lo ospitava a Parigi. Ora vediamo che Alberto Stigliano affronta quella disperazione per lo scopo di indirizzare se stesso ed i suoi familiari in modo da portarli tutti verso la salvezza e soprattutto verso la realtà della riconciliazione tra tutti quanti, mettendo in primo punto l'importanza della comunicazione e dell'ascolto fra essi, anche se si riferiscono a due diversi modi di pensare, come sottolinea la seguente scena in cui il capofamiglia ripeteva tutti i modi di dire che rispecchiano il tradizionale pensiero, i cui prima erano respinti ma ora accade il contrario:

“ALBERTO: Voglio dire tutto quello che non ho detto in tanti anni, e forse per non averlo detto, ci troviamo in questa situazione. Già, che fa, che fa che ci troviamo così combinati? Ci sentiamo uniti, legati fra noi? Esiste forse un vincolo che ci accomuna nella buona e nella

cattiva sorte? [...] Voglio parlà! E voglio dire tutti i luoghi comuni, le frasi più vecchie; non mi vergogno! Voglio citare i proverbi più antichi: L'arta 'e tata è meza mparata. Chi va per questi mari questi pesci piglia. Dimmi con chi vai e ti dirò chi sei. Meglio l'uovo oggi che la gallina domani. *(Si ferma per un attimo scrutando l'impressione di ognuno, poi chiede bruscamente)* E non ridete? Perché non ridete? Io sto dicendo le cose più antiche, e non ridete? Come vedete un passo lo abbiamo fatto: voi mi sentite dire queste cose rancide e non ridete. E io le dico e non mi vergogno... È importante... è importante assai." (Ivi, II, pp.47-52-53)

Insomma, Nei momenti più difficili che ha attraversato la famiglia Stigliano, dopo la fuga del denunciato Beppe da Parigi e con l'arrivo degli agenti di polizia e la presenza del giornalista ed il suo fotografo a casa Stigliano, l'autore ci ha messo in scena un finto ricongiungimento familiare forzato dal padre Alberto, con cui voleva andare oltre; mostrando che a causa della libertà illimitata che è stata desiderata da ognuno dei membri e di tante incomprensioni che erano emerse tra cui, la famiglia Stigliano è arrivata ad una situazione critica come tale. Mentre, si legge che la casa invece di essere un luogo di incontro tra i membri e di scambiare idee, è diventata un luogo dove ognuno vive per conto suo, e se non fossero stati questi dilemmi, i membri della famiglia Stigliano sarebbero stati ricongiunti così come desiderava ogni famiglia nel mondo e non come vengono fotografati dal giornalista:

“BUGLI: *(dalla destra seguito dal fotografo)* Dove sta? Dove sta? Ecco, il nostro grande Beppe Stigliano. Com'è andata a Parigi? La fotografia che faremo adesso me la strapperanno di mano.

ALBERTO: *(avvicinandosi al figlio e disponendosi accanto a lui in posa fotografica)* E fotografatelo con il padre vicino... *(Il fotografo scatta la fotografia)*. E sotto ci dovete scrivere: Beppe Stigliano con il padre modello... modello fra virgolette. E poi il gruppo di famiglia. Vieni Elena *(Trascina sua moglie e sua figlia accanto a Beppe per disporre un gruppo di famiglia. Rosaria come trasognata ubbidisce all'ordine di Alberto. Elena, in lagrime, subisce senza protestare)*. Ecco qua, Scattate. La famiglia esemplare festeggia il ritorno del divo. Esemplare, sempre fra virgolette.” (Ibid)

D'altronde, un vero e proprio ricongiungimento familiare dentro casa Stigliano comincia a manifestarsi innanzitutto nel rapporto tra marito-moglie che in precedenza, secondo Alberto, il conflitto che c'è stato tra di loro era considerato come una delle cause principali della delinquenza dei loro figli che vengono ignorati sia da parte di padre che di madre, come si è stato letto che lui si è allontanato dalla famiglia, cercando di crearne un'altra altrove, mentre lei che è stata quasi sempre assente in casa a causa del suo attaccamento al gioco delle carte ed ogni volta in cui il marito voleva intervenire nella vita familiare lo bloccava. Quindi, i primi colpevoli di quello che è successo a casa erano loro due: *“ALBERTO: (Si rivolge ad Elena) Io e te siamo stati in lotta perché non volevi la stessa cosa che volevo io. [...] La lotta fra me e te c'è stata e i figli l'hanno avvertita.”* (Ivi, II, pp.47-48). Ma, il ritorno di donna Elena ad essere una moglie ordinaria ed a esercitare il suo ruolo materno a casa dopo che si è resa conto del suo errore, affrontando seriamente la realtà e abbandonando quella vita frivola, e la presenza di Alberto al suo fianco come un vero pater familias, risultano una sincera riconciliazione in cui emerge una comprensione reciproca tra i due: *“ALBERTO: Del resto io e mia moglie mai come adesso andiamo perfettamente d'accordo. Quando ha bisogno di me, sono felice di esserle utile. ELENA: E se mi vuole cercare per la stessa ragione sa dove trovarmi.”* (Ivi, III, p.59).

Oltre alla riconciliazione nella relazione coniugale che ci ha ritratto Eduardo De Filippo, si nota anche un flagrante miglioramento nel rapporto il padre e suo figlio che sono considerati vittime del progresso, che porta all'incomunicabilità tra generazioni. Quindi, possiamo confermare che l'autore napoletano era un eminente conoscitore della società e dell'anima umana, viste le sue proposte apparse alla fine e che sembrano come soluzioni a quel conflitto. E questo si legge quando chiude le sue opere con scene di riconciliazioni generali e promesse edificanti per il futuro, come nel caso del figlio Beppe Stigliano dopo essere stato finalmente riconosciuto innocente da quell'omicidio a Parigi, egli accetta il lavoro suggerito dal padre alla radio e rinuncia tutte le sue ambizioni

cinematografiche. Di lui parlava la madre: “*ELENA: Nel tempo passato, sì, ma adesso... Beppe lavora alla Radio e torna a casa solo per mangiare e dormire.*”(Ivi, III, p.58).

Oltre a ciò, notiamo anche il rapporto tra la figlia Rosaria ed Alberto suo padre che sembra più complicato rispetto ai primi, visto lo sguardo del padre verso lei dopo aver saputo che sua figlia non è più illibata, e questo fatto secondo le tradizioni del padre è considerato come una cosa assolutamente intollerabile, e ciò si legge quando Alberto le diceva: “*ALBERTO: (Un pensiero che lo amareggia gli attraversa la mente. Repentinamente si rivolge a sua figlia, e con durezza l'affronta) Per te no. Per te non ci sono argomenti da smaltire. (Indicando Beppe) Lui dopo una quindicina d'anni in galera, può rifarsi una vita; tu no! E se te ne vai mi fai piacere.*” (Ivi, II, p.53). La reazione del capo famiglia Stigliano nei riguardi di sua figlia Rosaria è uguale alla reazione di Amalia Jovine in *Napoli milionaria!*, quando sua figlia Maria Rosaria le ha svelato di aver perso la sua verginità, il cui viene considerato dalla madre Amalia come un fatto che non ha più rimedio, descrivendola con le più brutte descrizioni “*Schifosa! e Malafemmina!*”.

Infatti, queste barriere che c'erano tra il padre e sua figlia in casa Stigliano, venivano tolte solo quando si sono messi a comunicare ed a comprendersi, mentre Rosaria desiderava parlare con suo padre nel salotto, il luogo che prima era il centro dell'incomprensione tra i membri, ora accoglie dei discorsi intimi: “*ROSARIA: Voglio parlare con papà.*” (Ivi, III, p.61). In cui, gli ha svelato che la perdita della sua verginità non era affatto vera e non ha mai conosciuto un uomo come diceva prima, e questa finta storia che aveva creato era solo un modo per apparire moderna davanti agli occhi dei suoi coetanei e del fidanzato Corrado. Essa spiegava:

“*ROSARIA: Voglio sentirmi apprezzata da lui, considerata come tutte le altre ragazze. Volevo mettermi all'altezza delle sue teorie e del suo modo d'intendere la vita di una ragazza d'oggi. [...] (Ora il tono della sua voce diventa dolcissimo) Ma credimi, papà, io sono fisicamente,*

come quando sedevo sulle tue gambe, quella volta e ti torturavo la cravatta.” (Ivi, III, p.63)

Sempre attraverso questo personaggio, l'autore voleva trasmettere un messaggio molto significativo, che; ogni società con il passare del tempo subiva rapidi cambiamenti, quindi; i suoi concetti, valori, costumi e tradizioni mutano, ed i giovani si trovano distrattamente legati da un lato ai quali, così come si trovano dall'altro lato costretti a rivoluzionare e modernizzare alcuni di questi valori che appaiono tradizionali, e così che insorge il conflitto generazionale. In questo caso, Appare difficile pensare a cambiare quella realtà vissuta o tentare di rinnovare quelle idee tradizionali che la società ha vissuto per secoli e sono diventate un'abitudine, anzi una legge sacra. Ogni tentativo di cambiarlo era considerato un'eresia e una cosa proibita, il cui scopo è danneggiare i valori della società. Ma come abbiamo detto prima, solo la guerra che è stata in grado di avere questo enorme impatto sulla società e di cambiare il sistema imperante per secoli, dando un volto diverso e nuovo alla società in cui donne e giovani appaiono non come individui soggetti all'autorità del padre, ma come sé, indipendenti, con una voce udibile e con un impatto nella società. A questo proposito, risulta significativo dire che è vero che il vecchio mondo ha le sue santità, ma pure il nuovo ha il suo splendore, dunque; non bisogna *confondere momenti con momenti e fatti con fatti*. Aggiungeva sempre su questo punto Rosaria al padre, cercando di spiegargli come i giovani si dibattono per ritrovare sé nel mondo di oggi, dove le idee di un tempo iniziano a svanire mentre le nuove iniziano a sorgere:

“Vedi, papà, se tu sapessi per quanto tempo ho cercato di risolvere da sola i problemi che mi riguardavano. E quale, secondo te, poteva essere quello che più mi stava a cuore, e che mi dava maggiore pensiero. E tu che cosa avresti potuto fare, povero papà, per consigliarmi e facilitarmi il compito? Che ne sai tu della nostra generazione? E credi che l'astuzia della tua esperienza poteva essere utile a me come lo fu a te all'epoca tua? Capii che dovevo fare tutto da me. E ti pare facile agire da soli senza urtare contro il modo di vedere e di sentire degli altri? Ecco perché cercai di essere libera,

incontrollata. Sì, per non incontrare i tuoi occhi che mi rimproveravano ogni passo che facevo.” (Ibid)

Quest'ultima scena è una delle più forti scene nel teatro eduardiano, in cui l'autore ci dimostra la sua fiducia nei giovani, che pure loro sono in grado di dare lezioni ai loro genitori. Di questo punto, ne ha parlato Eduardo stesso in un'intervista nel «Corriere della Sera», il 6 marzo 1976, apostrofando: *“I giovani capiscono, e le generazioni non si susseguono ogni vent'anni, o quindici, ma con maggiore rapidità. Due o tre fanno già differenza. I più piccoli vengono su con idee molto avanzate, in meglio, credo. Il futuro, secondo me, verrà salvato dai ragazzini.”* (De Franco F, 1984, p.xv). Sempre attraverso tale ottica, si può aggiungere che i giovani potrebbero essere considerati meno colpevoli rispetto ai vecchi che hanno già vissuto la loro fase della gioventù, cioè, hanno avuto un'esperienza su come riflettono i giovani, a differenza di questi ultimi che non hanno avuto nessuna pratica nella loro vita che è in grado di dimostrarli come pensano gli anziani. Lo confermava la scrittrice e sceneggiatrice britannica, Joan K, Rowling, che ha parlato proprio di questo punto, dicendo: *“I giovani non possono sapere quello che i vecchi pensano e provano. Ma i vecchi sono colpevoli se dimenticano che cosa significa essere giovani.”* (Capeci F, 2020, p.13)

Finalmente, dopo la conversazione della moglie Elena con il marito Alberto, quella dei figli con il loro padre e soprattutto con la rivelazione della figlia, il pater si è reso conto di aver sbagliato anche lui, ed ha riconosciuto la sua parte di colpa in quanto è accaduto, mentre si è sentito liberato dopo che è stato imprigionato nelle reti dell'io. Dunque, questa nuova atmosfera ha stabilito un nuovo ruolo per il padre dopo che è stato dominante e tirannico. Mentre ha iniziato a svolgere un ruolo più positivo, tollerante ed aperto e che ha contribuito nell'emergere di un nuovo ambiente basato sullo scambio di opinioni e idee. E da qui, che la famiglia Stigliano ritrova il suo equilibrio, dove ognuno dei suoi membri ha capito che l'unico modo con cui si potrebbe affrontare i problemi familiari è la comunicabilità, mettendo da parte quel rifiuto di vedere l'altro

come diverso da sé. Intanto, il ritorno del padre alla carica si vede nel momento in cui Rosaria ha avuto un problema con suo marito Corrado, e qui interviene lui stesso e prende la responsabilità di trovare una soluzione al caso, in una scena che rispecchia perfettamente la riconciliazione che aveva provato tutta la famiglia Stigliano:

“ALBERTO: Figlia mia, devi ritornare da lui; sei sua moglie. E poi gli parlerò io, e vedrai che Corrado cambierà carattere.

ELENA: T'accompagno.

ALBERTO: No. Devo parlare un momento con Corrado, e poi Rosaria l'accompagno io fino al taxi. (*Offre un braccio a sua figlia, al quale Rosaria si aggrappa con infinito amore*).

E come per compiere un rito insieme desiderato ed auspicato, i due si avviano lentamente verso la porta d'ingresso, ed escono felici di aver realizzato il loro sogno. Tutti gli altri li hanno seguiti con lo sguardo, muti e compresi di quel mistico momento.” (Ivi, III, p.64)

A tal proposito, risulta un altro punto che accumuna le tre opere eduardiane ed a cui ci vogliamo riferire. Nell'ultima parte di ogni commedia, l'autore ha messo in scena il ritorno del padre a svolgere il suo ruolo paterno dopo essere stato assente nell'ambito familiare per un periodo preciso. Mentre vediamo in *Napoli milionaria!* il ritorno del protagonista-padre Gennaro sul trono della famiglia Jovine soltanto dopo il suo ritorno dalla sua scomparsa. Esso, è un passaggio molto simile a ciò che è avvenuto in casa Generoso ne *La paura numero uno*, dove notiamo il ritorno del pater Matteo alla carica dopo la sua lunga assenza nell'affrontare i problemi familiare, pensando solo alla guerra, ma alla fine è riuscito a svegliarsi da quell'incubo. Per quanto concerne la terza pièce teatrale, *Mia famiglia*, vediamo il ritorno del protagonista-padre Alberto Stigliano ad assumere il suo ruolo di responsabilità, dopo il suo finto silenzio che lo ha allontanato da tutti i motivi familiari.

Quindi, le presenti commedie si sono presentate come dei testi sulla complessità della famiglia, sulla sua possibile disgregazione e su una paternità difficile

raffigurata da un padre quasi assente e perduto nel nuovo mondo, ma dopo aver capito i veri fattori che determinano i rapporti familiari, è diventato alla fine in grado di mettere a disposizione del figlio la chiave di un futuro sicuro.

Insomma, queste tre figure paterne che vengono fotografate dall'autore partenopeo nelle tre opere prescelte, ci hanno lasciato alla fine a mettere in rilievo i risultati della nostra ricerca, indicando che non c'è nessuna soluzione che potrebbe togliere il conflitto che c'è tra tutti i membri familiari, se non con la comunicazione e la comprensione che dovrebbero essere presenti in ogni famiglia del mondo intero, e per poter comunicare tra di loro dovrebbero accettare in primis la diversità generazionale che aiuta a crescere questi rapporti siano sociali che familiari. Di ciò ha parlato anche Federico Capeci nel suo libro *Generazioni*, sottolineando l'importanza di capire le differenze generazionali: *“Per poter dialogare e per poter costruire qualcosa insieme, occorre che le diverse generazioni capiscano l'origine delle proprie differenze e quindi il loro modo di pensare al passato, di agire nel presente e di ipotizzare il futuro.”* (Capeci F, 2020, p.18). In sintesi, possiamo dedurre che attraverso tali opere, l'autore-attore-regista partenopeo voleva dare un suggerimento a tutti i lettori siano di allora che quelli del mondo odierno, sottolineando che solo con la solidarietà e la comprensione tra gli individui che si potrà formare una famiglia o una società unificata.

Infine, possiamo aggiungere che l'autore conclude la terza opera così come aveva concluso le due prime, con una scena in cui apparivano i coniugi riuniti di nuovo intorno ad un tavolo parlando della propria situazione familiare. Nel modo in cui abbiamo assistito ad una riunione tra Gennaro ed Elena dentro casa Jovine in *Napoli milionaria!*, anche ne *La paura numero uno* abbiamo assistito ad un'altra tra i coniugi Generoso Matteo e Verginia insieme alla donna-madre Luisa Conforto. Ora assistiamo in *Mia famiglia* ad un discorso fatto dal protagonista-padre Alberto Stigliano davanti alla moglie Elena, che riassumeva come è diventato il suo punto di vista sul rapporto genitori-figli, sottolineando

l'importanza di superare quell'incompatibilità esistita fra i membri anche se appartengono a due mondi diversi, essendo convinto finalmente di dover capire il pensiero dei giovani ed il loro tempo. Quindi possiamo dire che l'autore voleva evidenziare attraverso il parere di Alberto, che l'errore che potrà commettere qualunque padre è quello di concepire la realtà di allora solo dal proprio punto di vista senza cercare di sapere che anche il resto della famiglia ha il proprio modo di vedere le cose:

“ALBERTO: Poveri figli! Tu capisci in quale situazione si trovano i giovani di oggi... Se volevano bene, e se mettevano scuorno ‘e s’ ‘o ddicere. E noi, forse, con il nostro atteggiamento ostile, li abbiamo disorientati ancora di più. Non bisogna confondere momenti con momenti e fatti con fatti. La confusione c’è stata per loro e pure per noi. Ma questo non ci deve far credere che se n’è caduto ‘o munno. Può cadere una pietra, due... ma ‘e muntagne so’ muntagne, e o’ munno è ‘o munno.” (Ivi, III, p.67)

Conclusioni

Con queste conclusioni delle tre presenti opere teatrali che abbiamo esaminato nella nostra ricerca, possiamo dire che, anche se il drammaturgo napoletano avesse vissuto in un periodo in cui la società era piena di brutture ma non si sarebbe mai stato arreso, bensì, aspira che la vita dovrà continuare malgrado tutto, ed un giorno il bene potrà trionfare. Quindi, vediamo che attraverso ogni lieto fine delle tre commedie, Eduardo sembra affrontare dei fenomeni che hanno capovolto sia la famiglia in particolare che la società in modo generale per poter salvare il pubblico dalle turbolenze e dalle ripercussioni delle trasformazioni sociali di allora, che hanno provocato a loro volta vari fenomeni, tra cui troviamo il conflitto di generazioni. Quest’ultimo insomma, non riguarda soltanto uno scontro tra individui, ma uno scontro tra due categorie che appartengono a due mondi completamente diversi nelle loro idee, abitudini, culture e pensieri. Anzi, in altri termini, si può dire che questo lieto fine, il che potrebbe essere considerato come un finale ottimista, è un mezzo drammaturgico a cui ricorrono i grandi autori di teatro per rispondere ad un vero bisogno del

pubblico, proponendo delle soluzioni dopo aver messo davanti allo specchio (sul palcoscenico) tutti i problemi sociali (familiari) reali, tali; la crisi della morale, il non rispetto della legge, la mancanza della solidarietà umana, l'abuso nella responsabilità dei genitori nell'educare i figli, la ricerca dell'emancipazione sia giovanile che femminile, la disgregazione tra i membri familiari, i vizi, gli sbagli e tutte le insufficienze dell'umanità. Dunque, si può dedurre che le presenti pièce teatrali che sono considerati come dei capolavori nel teatro di Eduardo De Filippo, si accomunano tutte per primo; nell'interpretazione di un'epoca precisa, cioè; il secondo dopoguerra, vista da due visioni completamente diverse. E in secondo luogo: nell'analisi di vari problemi umanitari, familiari, sociali e persino politici, che nei finali di tali commedie si ricorre a soluzioni che possono risolverli, offrendo così attraverso le quali una forte lezione morale sia al pubblico presente che a tutta la società dell'epoca. Tale punto ci ricorda propriamente della funzione della teoria del riflesso che abbiamo messo in pratica precedentemente.

Così come abbiamo illustrato in quest'ultimo punto del presente lavoro che il lungo percorso del drammaturgo Eduardo dentro il mondo della famiglia messa in scena delle tre opere teatrali, si conclude con una forte riconciliazione. Mentre tali commedie ci hanno insegnato a sapere che con l'uso della parola, ossia con la comunicazione, si può evitare o togliere quel nodo di incomprensione reciproca che ha distrutto ogni rapporto familiare-sociale. La quale (comunicazione) potrebbe essere considerata come una porta che ti conduce alla comprensione dell'altro, alla solidarietà ed alla compatibilità fra tutti i familiari.

Prima che le commedie arrivino al termine, si sente che le cose sono tornate alla normalità, proprio come è stato illustrato nelle loro ultime parti. Nel finale di *Napoli milionaria!* avviene un bel ricongiungimento tra tutti i membri della famiglia Jovine, che si riuniscono di nuovo a casa, attorno al tavolo centrale, ritrovo lontano da tutte le controversie, luogo di abbracci fra padre e

figli, in seguito c'è la tazzina di caffè che viene offerta prima dalla figlia Maria Rosaria al padre Gennaro, poi da quest'ultimo a sua moglie Amalia che aveva un disperato bisogno di questo gesto per uscire dal dolore in cui si trovava; “*Gennaro fa l'atto di bere il suo caffè, ma l'atteggiamento di Amalia, stanco e avvilito, gli ferma il gesto a metà. Si avvicina alla donna e con trasporto di solidarietà, affettuoso, sincero [...] Le offre la tazzina*” (De Filippo E, 1956, III, p.88). Lo stesso accade nella seconda commedia eduardiana *La paura numero uno*, nella quale, dopo lo scambio di abbracci tra Matteo Generoso e sua figlia Evelina che si prepara per andare con lo sposo, notiamo un altro ricongiungimento familiare: quello tra Luisa, Matteo e sua moglie Virginia, che parlano senza conflitti a differenza di quanto succedeva in prima: “*LUISA: Bevetevi questo, (Ha riempito due bicchierini di rosolio di violetta) È rosolio di violetta. Non fa male. È tutto profumo.*” (Ivi, III, p.437). Anche il finale della terza opera teatrale *Mia famiglia*, rivela il ritorno a un incontro rappacificato: il pater familias Alberto Stigliano insieme a sua moglie Elena: “*Siedono accanto al tavolo l'uno di fronte all'altra.*” (De Filippo E, 1956, III, p.66), dialogando con l'intento di voltare pagina dopo aver risolto quasi tutti i loro problemi familiari, sia tra loro in quanto coniugi, sia come genitori nei confronti dei loro figli. Proprio in questo punto che la famiglia appare liberata da quel modello gerarchico patriarcale per andare verso un nuovo modello circolare in cui ogni membro della famiglia rappresenta un elemento attivo e un'entità esistente le cui idee e orientamenti sono rispettati, contribuendo notevolmente alla creazione di una nuova cultura basata sul dialogo e sulla comprensione, non sull'esclusione e sul conflitto.

Ma leggendo il finale di ogni commedia da un'altra prospettiva, è possibile notare che lo scrittore napoletano l'ha deliberatamente lasciato aperto e sospeso sul futuro e pieno di speranza. Questa riflessione ci suggerisce molte domande. La prima commedia *Napoli milionaria!* termina con Amalia che si domanda: “*«Come ci risaneremo? Come potremo ritornare quelli di una volta? Quando?»*” (De Filippo E, 1956, III, p.88), e con la risposta di Gennaro

fiducioso che si deve aspettare; *Ha da passà 'a nuttata*" che possiamo riassumere nella più immediata: Come cambierà la situazione familiare in casa Jovine dopo che sarà passata tale nottata? D'altro canto, è possibile applicare una domanda simile anche alle famiglie Generoso e Conforto ne *La paura numero uno*, dopo che Matteo e Luisa si sono liberati dalle angosce legate alla guerra e soprattutto dopo aver imparato a rispettare il modo di pensare dei loro giovani figli che è diverso dal loro. Infine, come diventeranno i rapporti familiari in Stigliano di *Mia famiglia*, dopo aver superato l'incomprensione tra marito-moglie e soprattutto con i loro figli? Riconoscendo di desiderare un riavvicinamento, i coniugi mettono in evidenza il desiderio di ricostruire la propria famiglia insieme:

“ELENA: *(con il cuore pieno di speranza)* E dimane, t'aspetto?

ALBERTO: *(incerto)* Mo vedimmo...

ELENA: *(girando lo sguardo intorno come per mostrare ad Alberto tutto ciò che lo circonda)* Albe', chesta è 'a casa toia.

ALBERTO: *(con un lieve sorriso ironico, ma con una infinita tenerezza)* 'A casa mia... *(Poi con un ammiccare degli occhi e un breve cenno del capo che vuole significare un promettente «sì» ripete ancora una volta)* Statte bbona!

Ed esce, mentre Elena rimane in attesa che la porta delle scale si rinchiuda alle spalle del marito.

Cala il sipario.” (De Filippo E, 1956, III, p.67)

Su questi presupposti si rende necessario aprire degli spazi di riflessione che consentano di sottolineare l'importanza della comunicabilità, cioè, sulla capacità di essere in grado di trasmettere o condividere idee, affetti, pensieri e sentimenti profondi tra i membri della famiglia-specchio della società, come presupposto per una comprensione significativa e reciproca sia tra coniugi, che tra genitori ed i loro figli, perché comunicare, ascoltare l'altro e provare a comprenderlo per come è, rappresenta l'unica chiave che potrà migliorare sia i

rapporti familiari in particolare che sociali in modo generale, rendendoli propriamente compatibili sia nel presente che nel futuro.

CONCLUSIONI

Conclusioni

«Nessuna famiglia può appendere questo cartello alla porta della sua casa:

Qui non abbiamo nessun problema» (Detto cinese).

Con il supporto degli studi storico-sociali del secondo dopoguerra, fornito nel quadro storico della presente ricerca, abbiamo cercato di tratteggiare la difficile situazione che attraversava la famiglia tradizionale italiana nel periodo del secondo dopoguerra. Ma soprattutto abbiamo cercato di mostrare come il teatro eduardiano abbia saputo abilmente rappresentare i cambiamenti e le trasformazioni della famiglia di allora.

A questo punto siamo in grado di affermare che le cause dirette di tali trasformazioni avvenute nella famiglia erano i numerosi e repentini mutamenti socio-culturali che hanno riguardato l'Italia postbellica. In altre parole: il conflitto generazionale, è una causa, ma soprattutto una conseguenza dei numerosi cambiamenti subiti dalla società.

Se parliamo, innanzitutto, della lingua usata nelle commedie eduardiane prescelte troviamo che non era affatto uniforme, bensì, una chiara alternanza tra la lingua italiana ed il dialetto napoletano che varia a seconda della classe sociale a cui appartiene il personaggio e dalla situazione comunicativa in cui si trova, e che questa alternanza lingua/dialetto nasce da un rapporto con una realtà storica determinata. In sintesi; Questa varietà linguistica secondo Eduardo De Filippo ha potuto dare al suo teatro una visione completamente realistica della vita, invece di usare unicamente la lingua letteraria che lo rende come una prigioniera. Per questo, vediamo che il linguaggio usato, muta a seconda del contesto storico-sociale del periodo in cui sono state scritte le commedie.

Alla conclusione di questo percorso di ricerca, che in realtà rimane un percorso aperto, abbiamo osservato come per spiegare un fenomeno come il conflitto di generazioni fra padri e figli, sia necessario partire dal generale, cioè;

CONCLUSIONI

dall'istituzione familiare e la sua evoluzione. Quindi, per cercare di comprendere e darsi delle risposte abbiamo dovuto indagare il contesto storico, in cui è collocato il fenomeno, mantenendo uno sguardo aperto alla complessità. Si è notato da un canto, il padre che era ancora legato al mondo tradizionale che l'aveva offerto il modello della famiglia patriarcale, che rifiuta la comunicazione con gli altri, e resta connesso soltanto nelle reti dell'io tradizionale. Mentre dall'altro, i figli che seguivano le loro nuove e moderne aspirazioni che vanno parallelamente con il tempo in cui vivevano.

Abbiamo anche visto che la famiglia è un sistema in continua trasformazione, interdipendente ai fenomeni storici, sociali e culturali. Quindi, la famiglia ed i rapporti al suo interno sono in grado di adattarsi e trasformarsi in funzione del contesto storico-sociale di appartenenza.

Inoltre, abbiamo dedotto come la famiglia era più soggetta a disgregazione a causa della guerra, che, nella presente ricerca, è considerata come una cesura cronologica, ossia, un punto di svolta tra il mondo tradizionale e quello moderno, dai quali sono apparse due generazioni diverse e che il punto cardine dei loro conflitti, come visto nelle tre commedie eduardiane, si concentra proprio nell'incomprensione e nell'incomunicabilità.

Abbiamo ricavato anche, che tali commedie teatrali trattate in questo presente lavoro hanno messo in luce la rilevanza della famiglia nel teatro di Eduardo De Filippo come microcosmo che rispecchia le tensioni sociali e culturali che nel secondo dopoguerra hanno trasformato le relazioni dei membri familiari. Mentre le loro conclusioni ci hanno permesso di evidenziare la parola come luogo della riconciliazione. Anzi, attraverso cui, abbiamo potuto estrarre la chiave che l'autore propone per poter affrontare il fenomeno dello scontro generazionali. Tanto che solo la comunicazione può portare l'individuo alla comprensione dell'altro, alla solidarietà e all'armonia tra tutti i membri della famiglia.

CONCLUSIONI

Infine, aggiungiamo che, certamente il modello familiare da allora è cambiato e cambierà ancora, anche se non si può dire in quale direzione, ma continuerà ad esistere e ad essere uno dei soggetti principali delle trasformazioni sociali, economiche e politiche che provocheranno a loro volta altri fenomeni sia dentro la famiglia in particolare che la società in generale.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

- ANDREOTTI E., CIANCIO L., TOMASI G. *L'Italia dal Dopoguerra agli anni Sessanta*, Trento, IPRASE, 2013.
- ANGELINI F, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Bari, Laterza, 1981.
- ANTONUCCI G, *Eduardo De Filippo, Introduzione e guida allo studio dell'opera edoardiana, Storia e antologia della critica*, Firenze, Le monnier, 1980.
- ANTONUCCI G, *Storiadel teatro italiano del Novecento*, Roma, Studium, 1986.
- BAKHTINE M, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BAKHTINE M. *Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995.
- BALESTRINI N, *L'orda d'oro*, Milano, Sugarco, 1988.
- BARBERIS C, *Per una sociologia del turismo*, Milano, FrancoAngeli, 1979.
- BARSOTTI A, *Eduardo*, Milano, Fabbri, 2004.
- BARSOTTI A, *Introduzione a Eduardo*, Bari, Laterza, 1992.
- BARSOTTI A, *Eduardo drammaturgo: fra mondo del teatro e teatro del mondo*, Roma, Bulzoni, 1988.
- BARTHES R, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 2002.
- BARTHES R, *Élément de sémiologie*, Paris, Seuil, 1964.
- BIANCHI P., DE BLASI N, *Eduardo Dizionario dei personaggi*, Venosa, Osanna edizioni, 2014.

BIBLIOGRAFIA

- BISICCHIA A, *Invito alla lettura di Eduardo De Filippo*, Milano, Mursia, 1982.
- BRAVO A, BRUZZONE A M, *In guerra senz'armi. Storie di donne 1940-1945*, Laterza, Roma-Bari, 1995
- BRECHT B, *Sur le réalisme. Précédé de: Art et politique: Considérations sur les arts plastiques, tome 2 de Écrits sur la littérature et l'art, tradotto da André Gisselbrecht*, Paris, l'Arche, 1970.
- BRUNEAU J E, *La littérature engagée*, Québec français, Canada, 2003.
- CALANCA D, *Legami, Relazioni familiari nel Novecento*, Bologna, Bononia University Press, 2004.
- CALANCA D, *Non ho l'età, Giovani moderni negli anni della rivoluzione (1960-1970)*, Bologna, Bononia University Press, 2008.
- CALANCA D, *Identità familiari 1920-1980*, Bologna, Bononia University Press, 2008.
- CAPECI F, *Generazioni. Chi siamo, che cosa vogliamo, come possiamo dialogare*, Milano, FrancoAngeli, 2020.
- COCORULLO P, *Eduardo, vita e opere*, Napoli, Tascabili Economici Newton, 1996.
- CROCE B, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari ,Gius. Laterza e figli, 1928.
- D'AMICO S, *Cronache del teatro*, Bari, Laterza, 1953.
- D'AMORA M, *A History of Neapolitan Drama in the Twentieth Century*, Cambridge University, Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- DE BLASI N, *Eduardo*, Roma, Salerno editrice, 2016.
- DE BLASI N., SABBATINO P., DETTI T., GOZZINI G., *Storia contemporanea, Vol 2, Il Novecento*, Milano, Pearson, 2016.
- DE BLASI N., SABBATINO P, *Eduardo De Filippo, tra testo e scena*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2018.
- DE FILIPPO E, *Cantata dei giorni dispari, VOL I*, Torino, Einaudi, 1956.

BIBLIOGRAFIA

- DE FILIPPO E, *Cantata dei giorni dispari*, VOL II, Torino, Einaudi, 1956.
- DE FILIPPO E., *Cantata dei giorni dispari*, a cura di A. Barsotti, Vol. I, Torino, Einaudi, 2005; Vol I. II, III, Torino, Einaudi, 2006.
- DE FILIPPO E, *I capolavori di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1973.
- DE FILIPPO E, *Lezioni di teatro all'Università di Roma «La Sapienza»*, a cura di Paola Quarenghi, con una prefazione di Ferruccio Marotti, Einaudi, Torino, 1986.
- DE MATTEIS S, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- DE MIRO D'AJETA B, *La figura della donna nel teatro di Eduardo De Filippo*, Napoli, Liguori, 2002
- DE JACO A, *Le Quattro Giornate di Napoli, la città insorge*, Roma, Editori Riuniti Univ Press, 2016.
- DI FRANCO F, *Le commedie di Eduardo*, Bari, Laterza, 1984.
- DI FRANCO F, *Il teatro di Eduardo*, Bari, Laterza, 1975.
- FERRAU A, *Siamo uomini o caporali?*, Roma, Newton Compton Editori, 1952.
- FIGGE S G., WARD J K, *Reworking the german past*, London, Camden House, 2010
- FRASCANI F, *Eduardo*, Napoli, Guida editori, 1974.
- GIAMMUSSO M, *Vita di Eduardo*, Milano, Beat, 2015.
- GINSBORG P, *Il fascismo e la famiglia in Famiglia Novecento. Vita familiare, rivoluzione e dittature, 1900-1950*, Torino, Einaudi, 2013.

BIBLIOGRAFIA

- GINSBORG P, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato*, 1980-1996, Torino, Einaudi, 2007.
- GINSBORG P, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006.
- GIOVANARDI C, TRIFONE P, *La lingua del teatro*, Bologna, Il Mulino, 2015.
- GOLDMANN L, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1973.
- GRAMSCI A, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1975.
- GRIBAUDI G, *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-1944*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- GRISPIGNI M, *Ragazzi senza tempo: Immagini, musica, conflitti delle culture giovanili*, Milano, Costa & Nolan, 1993.
- INFUSINO G, *Eduardo De Filippo. Un secolo di teatro*. Napoli, Lito-Rama, 2000.
- MALERBA L, *Le parole abbandonate*, Milano, Bompiani, 1977.
- MANNHEIM K, *The problem of generations*, in Paul Kecskemeti (a c. di), London, Routledge, 1972.
- LA CAPRIA R, *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1986.
- LEWIS N, *Napoli '44*, Milano, Adelphi, 1993.
- MAROI L, *Morti e dispersi per cause belliche negli anni 1940-45*, Roma, Istituto Centrale di Statistica, 1957.
- MONTARIELLO C, *La Napoli milionaria! di Eduardo De Filippo*, Napoli, Liguori, 2006.
- OTTAI A., QUARENGHI P, *L'arte della commedia. Atti del Convegno di Studi sulla drammaturgia di Eduardo*, Roma, Bulzoni, 1990.
- PARRINI M, *Catalogo dei viventi, 5062 italiani notevoli*, Marsilio, 2007.

BIBLIOGRAFIA

- PECCHIOLI U, *I comunisti di cinquant'anni di storia*, Roma, Editori Riuniti, 1949.
- SARACENO C, *Sociologia della famiglia*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- SARTRE J P, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1988.
- SCABINI E. CIGOLI V, *Il familiare. Legami simboli e transizioni*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000.
- SCARPETTA E, *Cinquant'anni di palcoscenico*, Roma, Castelvecchi, 2015.
- SCARPELLINI E, *L'Italia dei consumi. Dalla Belle époque al nuovo millennio*, Bari, Laterza, 2008.
- SORCINELLI P, *IDENTIKIT DEL NOVECENTO, conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, Roma, Donzelli, 2004.
- SUSANETTI D, DISTILO N, *Letteratura e conflitti generazionali, dall'antichità classica a oggi"*, Roma, Carocci, 2013.
- TAVIANI F, *Uomini di scena. Uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- TREVISANI G, *Teatro napoletano. Da Salvatore di Giacomo a Eduardo De Filippo*, Parma, Guanda, 1957.
- TUSCANO P, *L'identità impossibile: L'opera di Luigi Pirandello*, Napoli, Loffredo, 1989.
- VIVIANI V, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1969.
- VECCHIO G, *Profilo storico della famiglia. La famiglia italiana tra Ottocento e Novecento*, Milano, San Paolo Edizioni, 1999.

SITOGRAFIA

Sitografia

- http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-63291901-950b-4adc-a784-574a6182a1f9.html?fbclid=IwAR2dJp5Fszpn_RVdVf-4NFYAWTNjc3Y1KdjzEw6cK-N7H6J9ZzdUjgWD1oY Consultato il 23/05/2018. 19:00
- <http://www.youtube.com/watch?v=BldPbM6fBME> Il teatro di Eduardo, Eduardo: un teatro lungo una vita. Consultato il 13/10/2019. 21:30.
- <https://www.stateofmind.it/2012/11/eduardo-de-filippo/> Psicologia a teatro. Consultato il 02/11/2019. 16:00
- https://napoli.repubblica.it/cronaca/2014/06/01/news/luca_de_filippo_vi_racconto_eduardo-87802195/. Luca De Filippo “*Vi racconto Eduardo*”. Consultato il 09/12/2019. 10:00
- <https://www.anpi.it/storia/198/gruppi-di-difesa-della-donna-gdd>. Sito di *Associazione Nazionale Partegiani d'Italia*, pubblicato il 12 gennaio 2011- aggiornato il 16 giugno 2016. Consultato il 18/05/2020. 10:15
- http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/24-maggio-1915-Italia-nella-Grande-Guerra-Un-conflitto-che-gran-parte-del-Paese-non-voleva-9683b172-d328-4d79-97c41961418fc4c4.html?refresh_ce. LUCIO FABI. consultato il 10/03/2020. 19:23
- https://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib?db=solr_iccu&resultForward=opac/iccu/brief.jsp&from=1&nentries=10&searchForm=opac/iccu/error.jsp&do_cmd=search_show_cmd&item:5032:Nomi::@frase@=CFIV022420 *Napoli nella seconda guerra mondiale*. Consultato il 05/11/2019. 09:45.
- <https://www.erudit.org/fr/revues/bhp/2002-v10-n2-bhp04649/1060530ar/> LAMOUREUX E. *Bertolt Brecht : un artiste engagé*. Bulletin d'histoire politique, 10(2), 135–143. Consultato il 18/04/2020 11:10.

SITOGRAFIA

- <https://m.famigliacristiana.it/articolo/il-giubileo-cos-e-e-quando-viene-indetto.htm?fbclid=IwAR1afqNlGv2JfvKzroH7zoUVynu0hRb2OIZCBjxo9khNXmR1ttIye7l6KkE> consultato il 11/08/2020. 23:30.
- <https://libreriamo.it/intrattenimento/teatro/bertolt-brecht-opere-teatrali-importanti/> Consultato il 03/05/2020. 09:15.
- <https://urloweb.com/cultura/teatro/mia-famiglia-di-eduardo-un-classico-senza-tempo/> *Mia famiglia* 1955. Consultato il 21/01/2020. 15:10.

ALLEGATI

EDUARDO DE FILIPPO
CANTATA DEI GIORNI DISPARI

VOLUME PRIMO



De Filippo

CANTATA DEI GIORNI DISPARI I

BIBLIOTECA
AUGUSTA
COKL
H
188
37 (1)
PERUGIA



Eduardo De Filippo

Cantata dei giorni dispari

I

Einaudi

Copyright 1950, 1951 e copyright © 1956, 1958, 1971 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
Dodicesima edizione
ISBN 88-06-01094-8

Indice

p. 3	Napoli milionaria! (1945)
89	Occhiali neri (1945)
105	Questi fantasmi! (1946)
157	Filumena Marturano (1946)
213	Le bugie con le gambe lunghe (1947)
271	La grande magia (1948)
331	Le voci di dentro (1948)
381	La paura numero uno (1950)
443	Amicizia (1952)
459	Glossario

EDUARDO DE FILIPPO
CANTATA DEI GIORNI DISPARI

VOLUME SECONDO



De Filippo

CANTATA DEI GIORNI DISPARI II

BIBLIOTECA
RUCUSTA
COLL.
H
188
37/2
PERIZIA



coll H 188 - 37 (a)

Eduardo De Filippo

Cantata dei giorni dispari

II

822781

Einaudi

Copyright © 1957, 1958, 1966 e 1971 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
Undicesima edizione
ISBN 88-06-01094-8

Indice

p. 3	Mia famiglia (1955)
69	Bene mio e core mio (1955)
147	De Pretore Vincenzo (1957)
209	Il figlio di Pulcinella (1958)
309	Dolore sotto chiave (1958)
331	Sabato, domenica e lunedì (1959)

423 *Glossario*