

Note marginali su “Questi fantasmi!” a Valencia

Nicola De Blasi
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

1. Premessa

Dal 28 aprile al 6 giugno 2010, presso il Teatre Rialto di Valencia, è andata in scena *Questi fantasmi!* di Eduardo De Filippo, in una traduzione in valenciano, che in quella occasione è stata anche pubblicata in volume (De Filippo 2010). A partire da questa edizione è ora possibile svolgere alcune considerazioni. La traduzione (*traducció*) del testo si deve a Júlia Benavent, Begonya Pozo, M. José Bertomeu, mentre la versione (*versió*), forse da intendere come ‘versione scenica’, è di Juanjo Prats, che ha firmato appunto anche la regia (*direcció escènica*).

Per chi si occupa di Eduardo De Filippo i motivi di interesse connessi a questa iniziativa sono almeno due. Il primo riguarda in generale la percezione dell’importanza dell’autore e la ricezione dell’opera, anche in rapporto all’idea che della storia linguistica italiana si può avere in un altro contesto storico-culturale; il secondo, proprio come accadrebbe per ogni adattamento, anche per quelli eventualmente curati da compagnie italiane, si collega alla possibilità di verificare se e quali modifiche sono intervenute nel riprendere un’opera circa 65 anni dopo la sua composizione (che è del 1945). La prassi di adattare un testo era costantemente messa in atto dallo stesso Eduardo De Filippo, sia quando si misurava con opere altrui, da Pirandello a Vincenzo o Eduardo Scarpetta, da Trinchera a Shakespeare. Pertanto, se mai fosse necessario, si precisa che l’osservazione delle varianti in questo caso non punta a sottolineare eventuali presunti “tradimenti”, ma ha la sola funzione di mettere in evidenza, se possibile, le motivazioni di talune scelte.

2. Dialetto e italiano nella storia linguistica

In due scritti che introducono il volume sono presentate alcune caratteristiche dell’opera di Eduardo De Filippo anche in rapporto alle sue scelte linguistiche. A questo proposito Juanjo Prats osserva giustamente che nel teatro di Eduardo si incontrano sia il napoletano, sia l’italiano, con una compresenza che smentiva una certa retorica di stampo fascista, proprio perché rinviava a una realtà più complessa (e mista) dell’immagine proposta dal regime: “Gràcies al teatre de Eduardo De Filippo una nova generació de directors teatrals [...] van descobrir un teatre fet en napolità i italià que parlava d’una Itàlia que no tenia res a veure amb la imatge triomfalista que el règim feixista de Mussolini volia fer creure. De Filippo va mostrar una realitat que era molt diferent (Prats, 14).”

In una prospettiva di adesione alla realtà sono anche inquadrati i profili linguistici dei personaggi, che, com’è noto, rispondono a una istanza di verosimiglianza sociolinguistica:

Una altra singularitat del teatre d’Eduardo De Filippo és l’ús de la llengua, la seua llengua materna; el napolità pujarà a l’escenari i serà emprat pels personatges com a signe defintori: l’ús que en fan és quotidià, però no servirà només per a fer riure. L’escriptura del napolità adquireix dimensions sociolingüístiques per a definir caràcters, perquè un altre fet defintori del seu teatre és el bilingüisme. En la seua obra barreja el napolità amb l’estàndard italià (Prats, 14-15)

È noto che Eduardo prestava molta attenzione alle sfumature dei registri linguistici, nella certezza, espressa nelle sue *Lezioni di teatro*, che “non esiste un linguaggio unico per il teatro (De Filippo 1986, 135).” In effetti, come osserva ancora Prats (2010, 16) “a barreja d’idiomes i d’accents entre els diversos personatges” riflette “la realitat de la societat napolitana.” Tale sottolineatura dovrebbe anche permettere di riconoscere la compresenza di varietà diverse come un elemento costante del quadro linguistico italiano (non solo di quello napoletano). Vale a dire che la comicità fondata sulla mescolanza delle varietà è radicata in una precisa realtà storica e non è solo un espediente solo teatrale. Pertanto andrebbe forse chiarito che la tradizione teatrale italiana, per quanto legata a diverse varietà: “De fet, el teatre italià clàssic està escrit en les diverses varietats dialectals (sicilià, venecià, napolità, etc.) (Prats, 15)”, si manifesta in opere in cui spicca una molteplicità linguistica che appartiene in primo luogo alla realtà, visto che le città italiane che sono per eccellenza teatrali (come Venezia e Napoli) sono anche caratterizzate da variegata stratificazioni linguistiche (De Blasi 2019). Da ciò derivano due punti da mettere in giusta evidenza.

In primo luogo, non andrebbe troppo enfatizzato un eventuale ruolo identitario della scelta linguistica: se infatti è vero che la scrittura in dialetto non è “un sinonim de teatre provincià (Prats, 15),” è anche evidente che tale scrittura, a ben guardare, non è compattamente dialettale, ma presenta quelle ampie aperture all’italiano che sono appunto suggerite da una realtà linguistica non uniforme. Va da sé, insomma, che l’uso del napoletano, più che dall’intenzione di affermare una identità linguistica, discende dalla esigenza di portare in scena un impianto comunicativo perfettamente funzionante, in cui ogni elemento (per esempio i personaggi con i diversi profili linguistici) si inserisca bene, senza peraltro essere in contrasto con la realtà.

Inoltre, la mescolanza di diverse varietà linguistiche, che è un requisito di lunga durata della storia italiana, da un lato si collega alla presenza di popolazioni provenienti da lontano, ma d’altro canto dipende soprattutto dalla diffusione dell’italiano, che, più di quanto non si creda, è entrato anche nella comunicazione quotidiana, soprattutto negli incontri tra persone abituate a muoversi da un luogo all’altro. L’italiano, infatti, non si è diffuso solo attraverso la scrittura e soprattutto non rappresenta una novità post-unitaria. Da questo lato, perciò, non sussistono radicali differenze rispetto a quanto osserva Prats a proposito della diffusione del castigliano:

No hem d’oblidar que la castellanització a València ja havia començat a final del segle XVI amb autors com ara Rei d’Artieda, -aragonès establert a València-Virués o Guillem de Castro, que són precursors del Segle d’Or del teatre espanyol. No és comparable el pes de l’italià estàndard, que naix després de la unificació italiana del 1868 [sic], amb el del castellà, que ja tenia a les nostres terres un cert reconeixement acadèmic i social a final del segle XVI. Això, traduït a final del segle XIX i principis del XX, pot explicar el pes literari i social que tenien cadascuna de les dues llengües (Prats, 16).

Se certamente è vero che l’italiano standard (un italiano tendenzialmente uguale per tutti) nella comunicazione parlata si è affermato progressivamente dopo l’Unità, è anche vero che la varietà dell’italiano come lingua di cultura aveva conquistato già un consistente riconoscimento accademico nel corso del Settecento, mentre il riconoscimento sociale risale quanto meno all’affermazione nel Cinquecento di una comunicazione cortigiana molto attenta anche al decoro linguistico. Non bisogna poi dimenticare che anche a livelli sociali intermedi era ritenuto spesso necessario un allontanamento dal dialetto specificamente locale. Ne consegue che la storia linguistica italiana non è rigidamente bipartita tra un’epoca pre-unitaria, caratterizzata da

dialettofonia generalizzata ed esclusiva, e un'epoca postunitaria segnata dalla diffusione dell'italiano. Da questo lato è tanto più indispensabile osservare i limiti e l'infondatezza di ricostruzioni storiche semplificate e sbagliate come questa che qui si cita:

After 1861, the new nation state adopted an aggressive language policy directed at imposing standard Italian as the sole national language [...]. Other varieties were strictly prohibited in school, in public administration, and in the media; this prohibition was even extended to varieties such as Venetian, Neapolitan and Piedmontese, which had been de facto official languages of the pre-unification states. Apart from the educational system, other powerful forces driving linguistic unification include the bureaucratic system, the army, the press, emigration and population movement towards urban areas [...]. The term 'dialect' started to be used to refer to varieties other than standard Italian, regardless of whether or not these varieties also belonged to the Romance language family. This complex interplay of factors rapidly eroded the domains in which varieties other than Italian were used and relegated these varieties to the context of family and friends. As a result, the vitality of these varieties is currently quite low: indeed, virtually no children are raised to be monolingual in any of the regional languages of Italy (Soria, 124)¹

Per maggiore chiarezza è opportuno sottolineare gli errori di questa ricostruzione: in realtà, in ogni parte d'Italia anche prima dell'Unità, nel Settecento e nell'Ottocento, nelle scuole era insegnato l'italiano (fino al Seicento solo il latino); l'italiano era la lingua delle amministrazioni e delle leggi dei singoli stati pre-unitari; in italiano era scritta la stampa periodica prima dell'Unità (per questi punti si veda Migliorini). Un'altra imprecisione notevole riguarda l'uso del termine dialetto, presentato come un'innovazione postunitaria, cosa che non corrisponde al vero, poiché la parola e la nozione risalgono a circa cinquecento anni fa.

Ovviamente sarebbe ingiusto ed arbitrario sovrapporre un profilo storico tanto ricco di imprecisioni alle prospettive degli ideatori della bella iniziativa di rendere Eduardo in valenciano. Se qui si propone tale citazione è solo per additare il rischio e le implicazioni di una divulgazione frettolosa (dovuta peraltro a studiosi italiani che si occupano di linguistica - ma non di storia della lingua -), che in modo determinante può purtroppo contribuire a diffondere nel mondo un'idea falsata della storia linguistica italiana.

A proposito della traduzione, invece, si può solo osservare che sussistono molti elementi di continuità tra la storia linguistica pre-unitaria e quella postunitaria, solo a parziale rettifica di questa annotazione di Júlia Benavent:

¹ [Dopo il 1861, il nuovo stato nazionale adottò una politica linguistica aggressiva volta a imporre l'italiano standard come unica lingua nazionale [...]. Altre varietà erano severamente vietate a scuola, nella pubblica amministrazione e nei media; questo divieto fu persino esteso a varietà come il veneziano, il napoletano e il piemontese, che erano state de facto lingue ufficiali degli stati pre-unitari. Oltre al sistema educativo, altre potenti forze che guidano l'unificazione linguistica includono l'esercito, la stampa, l'emigrazione e il movimento della popolazione verso le aree urbane [...]. Il termine "dialetto" ha iniziato a essere usato per riferirsi a varietà diverse dall'italiano standard, indipendentemente dal fatto che queste varietà appartenessero o meno alla famiglia delle lingue romanze. Questa complessa interazione di fattori ha rapidamente ridotto i domini in cui venivano utilizzate varietà diverse dall'italiano e ha destinato queste varietà al contesto della famiglia e degli amici. Di conseguenza, la vitalità di queste varietà è attualmente piuttosto bassa: infatti, praticamente nessun bambino viene educato per essere monolingue in nessuna delle lingue regionali d'Italia] (Soria, 124; traduzione mia).

Eduardo De Filippo s'estimava molt la seua llengua, el napolità. Per a ell, el teatre en napolità formava part d'una tradició que garantia la perpetuïtat de la vida. La llengua materna dels italians no és allò que s'anomena l'italià standard. Pels carrers d'Itàlia sonen moltes llengües distintes. La Unificació romàntica dels estats italians buscà una unitat lingüística que, amb molta dificultat i gràcies als mitjans de comunicació, esdevé poc a poc una llengua de l'Estat (Benavent, 24)

Anche prima dell'Unità, in verità, l'italiano era la lingua degli stati preunitari: era la lingua insegnata nelle scuole dall'inizio del Settecento (prima si insegnava il latino), era la lingua delle leggi e della burocrazia ed era da secoli la lingua della letteratura. È meno noto che l'italiano nelle sue interferenze con i dialetti entrava anche nella conversazione (Testa), quindi anche nel teatro, che certo non poteva fondarsi, come giustamente osserva Benavent, su una lingua fortemente connotata in senso libresco:

El teatre necessita una llengua viva, no pot sobreviure amb una koiné literària., com la poesia, que es nodreix de les paraules que engendra i perpetua. El teatre, com la novel·la, necessiten la llengua del carrer, la llengua de casa. Res estrany que Eduardo De Filippo fera de la seua llengua i la seua terra les seues eines de treball (Benavent, 24)

3. L'adattamento

L'adattamento di *Questi fantasmi!* si fonda su un attento studio del testo di Eduardo, nella sua forma stampata, ma anche nella registrazione televisiva e nelle versioni cinematografiche del 1954 e del 1967 (rispettivamente dirette da Eduardo De Filippo e da Renato Castellani). Ciò dimostra, se mai ve ne fosse bisogno, quanto fosse acuta e lungimirante la decisione di Eduardo di lasciare testimonianza visiva del suo modo di intendere e di realizzare il teatro (Quarenghi 2000). Tra l'altro, proprio le registrazioni televisive (così come le diverse testimonianze manoscritte e a stampa) dimostrano che Eduardo era solito intervenire sui propri testi. Della necessità di intervenire sono convinti anche gli autori dell'adattamento valenciano:

Cada nou espectacle ofereix una versió nova de l'obra escollida per portar-la a escena. Seria un error no presentar una lectura nova, una versió pròpia, que presenta, en un temps diferent i davant un públic nou, una altra recreació, un altre acte de vida, de l'obra que n'era el motiu. El teatre és un art viu que necessita aquestes noves versions, propostes, lectures. El text d'Eduardo De Filippo és una referència escrita, o filmada, com hem vist, que podem llegir o gaudir en pantalla, però el teatre ha de garantir el moment especial de vida, que combrega actors i públic en la cerimònia diària de la representació (Benavent 2010, 24-25)

Su queste premesse è appunto ricordata la necessità di “suprimir les parts innecessàries, o músties, per tal d'adaptar la realitat de l'obra a la nostra, no solament pel que fa a llengua, o les cançonetes, sinó en l'adaptació al gust actual.”

Alcuni degli interventi presenti nel testo sono circoscritti, mentre altri comportano omissioni o aggiunte di più ampia portata. Un'idea della qualità delle modifiche puntuali si può avere dai cambiamenti inseriti a proposito della gallina che, per la disattenzione del protagonista Pasquale Lojacono, giunge ormai morta nel nuovo appartamento preso in locazione. Della gallina sappiamo che fino a poco prima faceva sentire la sua voce, tanto robusta da fare venire in mente il tenore Francesco Tamagno (1850-1905): “Teneva na voce che pareva Tamagno (De Filippo 2005, 362).” Questa

allusione evidentemente è ormai incomprensibile per un pubblico del secolo XXI, perciò invece del tenore Tamagno viene evocata la soprano Maria Callas (1923-1977): “Tenia una piula que pareixia la Callas (De Filippo 2010, 40).” La fama di Maria Callas, anch’essa (come il teatro di Eduardo) affidata alle registrazioni, è in fondo sempre presente almeno nell’immaginario degli appassionati di musica lirica. Lo stesso Pasquale manifesta poi l’intenzione di cucinare la gallina in brodo (*Dimane m’ a faccio a brodo*), mentre in valenciano è espressa l’idea di cucinarla al forno (*Demà la farem al forn*). Il riferimento a una diversa modalità di cottura ha forse una sua motivazione storica: per noi oggi la cottura al forno è forse più usuale, laddove in passato, a ben guardare, era più facile pensare a una cottura in brodo, almeno per due motivi: un fornello era in fondo presente in ogni casa, laddove un forno, diversamente da quanto accade oggi, non era ancora generalmente diffuso; inoltre non si deve dimenticare che le galline ruspanti avevano in genere carni più resistenti alla cottura, che potevano risultare più tenere solo dopo la bollitura.

Sempre in rapporto alle comodità domestiche si spiega poi il fatto che Pasquale chiede al portiere Raffaele di appendere la gallina morta a un chiodo che si trova sul balcone. Nell’adattamento si avverte la necessità di spiegare questa semplice operazione, che obiettivamente oggi apparirebbe inconsueta: viene perciò chiarito che si tratta di una necessità connessa al fatto che non c’è ancora un frigorifero (“Encara no tenim nevera... al balcó es mantindrà fresca (De Filippo 2010, 40),” laddove, in effetti, in una casa degli anni Quaranta la presenza di un frigorifero in casa sarebbe stata una rarità per pochi privilegiati.

Di maggiore rilevanza culturale è un ritocco che taglia un apprezzamento di Raffaele che suonerebbe poco lusinghiero verso le donne. Nel riferirsi alla sorella, Raffaele, nel testo di Eduardo, dice che la donna, dopo aver visto i fantasmi sulla terrazza rientrò a casa “cu tutt’e capille bianche e scema (De Filippo 2005, 367).” Pasquale riprende l’ultima parola con tono interrogativo e ne deriva uno scambio di battute in cui Raffaele ha modo di esprimere un suo atteggiamento misogino:

PASQUALE Scema?

RAFFAELE Scema mo... Un poco cretina. Insomma, più cretina di prima

PASQUALE Ma allora era già cretina?

RAFFAELE No, ma è donna.

PASQUALE Perché, le donne sono cretine?

RAFFAELE Non sono uomini ...

Queste battute corrispondono a uno dei momenti leggeri del testo e hanno la funzione di suscitare il riso, anche in rapporto alla rozzezza del modo di esprimersi di Raffaele, che di fatto è presentato come un personaggio non privo di requisiti negativi (astuto, tendenzialmente approfittatore). Va da sé quindi che la sua posizione misogina non coincide con il punto di vista dell’autore. Non sorprende però che in un adattamento attuale l’allusione a una presunta inferiorità intellettuale della donna possa apparire fuori luogo (anche con la funzione di porre in ridicolo un personaggio). Infatti nella traduzione in valenciano, lo scambio di battute si interrompe con una frase di Raffaele il quale all’improvviso appare come il difensore del buon nome della sorella:

RAFFAELE [...] Va pujar jove i sana i va baixar amb tots els cabells blancs i idiota.

PASQUALE Idiota?

RAFFAELE Idiota... un poc imbècil. En fi, més imbècil que abans.

PASQUALE Però abans ja era imbècil?

RAFFAELE Sense faltar... que és la meua germana...
PASQUALE No era la meua intenció (De Filippo 2010, 46)

A proposito delle altre modifiche, va subito precisato che la conclusione della vicenda è identica a quella dell'originale. Nella parte finale del terzo atto entra in scena Alfredo, che prima progetta una fuga con Maria, poi si imbatte in Pasquale, che avendo fatto finta di partire, si è invece nascosto sul balcone. Il dialogo tra i due conduce allo scioglimento dell'intreccio, ma lascia anche intravedere nuovi possibili sviluppi. Dopo l'uscita di Alfredo, che ha lasciato il suo ultimo regalo, si comprende che il professore (che ha seguito tutta la storia come "spettatore" privilegiato e ravvicinato) ha suggerito a Pasquale la possibilità che in futuro i fantasmi tornino sotto altra forma:

PASQUALE [...] Com? Un altre? Amb altre semblant? És probable... Tant de bo! Esperem, esperem! Beneits siguen els fantasmes! (De Filippo 2010, 96)

Alcune novità inserite nel secondo atto e all'inizio del terzo non appaiono come ritocchi isolati, ma hanno probabilmente la funzione di acuire la distanza tra i due coniugi, visto che sono presentate in forma accentuata alcune loro caratteristiche. Nel terzo atto, Pasquale intraprende alcuni strani rituali che secondo lui servono a evocare il ritorno del fantasma buono. Con una musica funebre di sottofondo e con la collaborazione di alcuni corvi che partecipano a modo loro, si lascia andare a un monologo, interrotto solo dall'improvvisa apparizione di Gastone, un "fantasma" che però è poco gradito:

(Pasquale està al centre de l'habitació, ha disposat els ciris per a la cerimònia, ha fet un cercle amb clarió)

PASQUALE Maria tot açò ho faig per tu, ja sé que no em creus, que no t'importa tot el que faig, però si sapigueres el que m'importa a mi que a tu no t'importe. Per això vaig a fer-ho. (Marca una creu al terra) La creu mirant al nord... tranquil litat, Pasquale, i no parles sol que és pitjor. *(Encén un recipient del qual ix un fum groc, i col·loca un disc en el tocadiscos. Es tomba al terra)* Perdona'm santíssima Madonna. *(Sona una música funerària, pròpia d'ultratomba)* Quin disquet m'han donat... no t'és més importància, és un disc com qualsevol altre ... *(els corbs s'uneixen al concert)* Els que faltaven, amb ells no havia comptat! *(Tombat, treu un paper molt arrugat i llig)* Agló, Tetagram, Vaixeó, Stimulathon, *(el corbs s'animen)*, Eroharés retragsamm! Aglà, aglà! *(els corbs s'animen més)* Fotre! Es com si ho entengueren! Aratró, Belthor, Phaleg, Och, Ophiel i Phul feu que torne l'anima bona!

(Obri la porta de l'habitació i apareix Gastone, que no dóna crèdit al que veu, s'apropa a Pasquale que pega un bot en veure'l)

PASQUALE No, no, no era aquest... És l'altre! L'ànima bona és l'altre! Aquest no m'ha donat ni les gràcies! *(Gastone el deixa per impossible i se'n va)* Ophile i Aratrón, vosaltres podeu fer que les forces tel·lúriques em porten a la presència d'ell. Ànimes del purgatori, busqueu el cavaller i presenteu-li meus respectes. *(S'obri la porta del carrer i entra sigil·losament Raffaele. Pasquale se n'adona que ha entrat, però no s'atreveix a mirar)* Sé que estàs ací, note la teua presència: manifesta't! Es tu, Ophiel? Tu, que transformes el mercuri en or. *(El porter s'acosta amb por)* O ets Phaleg? Que transforma els rius en foc. (De Filippo 2010, 90)

Dopo Gastone, come si vede dalla didascalia, sopraggiunge silenziosamente Raffaele, invece delle entità evocate da Pasquale. In questo contesto appare ancora più

stridente il battibecco con il portiere, che come nell'originale gli consegna le ingiunzioni di pagamento:

RAFFAELE (*Timid*) Senyor Pasquale.
 PASQUALE Em diu senyor... malament.
 RAFFAELE Està vostè dormint?
 PASQUALE Encara no... (*Es gira amb par*) Collons, Raffaele! Ets tu?
 RAFFAELE I qui havia de ser? Encara li queda un matalàs, per què dorm en terra?
 PASQUALE I a tu què t'importa. (*S'incorpora*) Encén els llums.
 RAFFAELE Quin llum? Si l'han tallat fa tres dies.
 PASQUALE El disc... Fes callar aquell disc!
 RAFFAELE I com va el tocadiscos? D'on ex aquell cable... roba el llum de l'escala.
 PASQUALE Era una emergència... no t'empiparàs.
 RAFFAELE Què més dóna... de tota manera anirà vostè a la presó. Prenga. (*Li dona una carta*)
 PASQUALE Què és això?
 RAFFAELE Un altra citació del jutjat.
 PASQUALE I ho dius així... com si t'alegrares! Cada vegada que em veus, em dones una citació. Deu voltes que em vegeries, deu citacions que em donaries. Crec que les furtes del Jutjat per tal de donar-me-les! (De Filippo 2010, 90-91)

Il comportamento di Pasquale si carica quindi di elementi sinistri, che forse in scena assumono anche sfumature grottesche, soprattutto nel confronto con l'atteggiamento sempre cinico del portiere Raffaele. Dall'altro lato, invece, alcune novità fanno risaltare l'indole di Maria, attenta alle cose concrete e anche pronta a vedere le semplici comodità connesse a quegli aspetti che al marito appaiono inquietanti. Al suo ingresso in scena, infatti, Maria manifesta subito una curiosità per la terrazza, che, dal suo punto di vista, è solo il luogo dove potrà prendere il sole. Per Pasquale, invece, la terrazza si collega inevitabilmente con le visioni che gli sono state narrate dalla sorella del portiere e con le conseguenze che hanno colpito la donna. Nel dialogo che ne deriva, assente nell'originale, la distanza tra i due si fa evidente, anche con una giusta dose di elementi comici, legati in particolare alle paure di Pasquale e ai suoi tentativi di tenere la moglie lontana dalla terrazza (che in questa circostanza scopriamo anche popolata da corvi):

MARIA (*A Pasquale*) On és el dormitori?
 PASQUALE Al pis de dalt... per aquella porta. Et questa molt bé aquest vestit... no te l'havia vist mai.
 MARIA He fet un apany, és un que em vas regular fa quatre anys.
 PASQUALE Necessites res?
 MARIA La bossa del porter.
 RAFFAELE Jo li ensenye on és l'habitació.
 PASQUALE No cal, ja t'avise quan et necessitem.
 RAFFAELE Molt bé, com vostè diga, té una dona molt apanyada... vull dir, que té bones mans per a la costura. (*apareix Carmela que baixa del terrat*) D'on vénis? Vinga, tira cap avall que la porteria està deserta! Quina creu tinc amb aquesta dona. (*Els dos ixen*)
 PASQUALE Què et sembla la casa?
 MARIA (*Fa una ullada*) No sé, és una mica trista. Qui és la dona?
 PASQUALE La germana del porter... però no li fàces cas, no està massa bé... cap dels dos està massa bé.

MARIA (*Escolten el soroll del corbs*) Què ha sigut això?

PASQUALE Són corbs, ací tenen corbs, altres tenen coloms al terrat, però nosaltres tenim corbs.

MARIA Molt bé, els donarem grans d'escaiola com als canaris.

PASQUALE Els corbs no mengen grans d'escaiola, mengen carronya.

MARIA Vaig a veure l'habitació.

PASQUALE T'acompanye. (*Ixen*)

(*Raffaele, que observava, obrí la porta i mira al seu voltant, després va directament al balcó de la dreta, lleva la gallina del clau i se l'emporta. En aquest mateix vegem Pasquale que ix pel balcó de l'habitació*)

PASQUALE Les vistes no són massa bones, però des d'ací es veuen tots els campanars de la ciutat... aquella cúpula no és de l'església on ens casarem?

Maria, on ets? (*Des de dins*)

MARIA Aquesta escala on dóna?

PASQUALE A la terrassa... però serà millor que no pugues... (*Entra*) Maria, on ets?

MARIA (*Ix a la terrassa*) Quina terrassa més bona per a prendre el sol.

OFF PASQUALE Per l'amor de Déu, baixa ara mateix de la terrassa!

MARIA Quina roba més desbaratada, és que ací ningú no arplega la roba, els llençols fan pena.

OFF PASQUALE No preguntes més i baixa ara mateix... o et passarà el mateix que a l'altar!

MARIA Les plantes estan seques, quant de temps fa que no les reguen?

OFF PASQUALE El cabell Maria... que es torna blanc!

MARIA (*crida*) Pasquale!

PASQUALE (*Ix al balcó, no s'atreveix a pujar*) Què passa, ja els has vist?

MARIA Sì... hi ha un senyor mirant-me.

PASQUALE El maleït guerrer que ha tornat. Porta plomes al casc?

MARIA No, porta prismàtics.

PASQUALE Està en la barana?

MARIA No, està en la casa d'enfront.

PASQUALE (*Recapacita*) És el professor Santanna. (*El mira i el saluda*) Professor, és la meua dona.

MARIA Encantada, professor, pels matins m'agrada prendre el sol i aquesta terrassa és perfecta.

PASQUALE (*A Maria*) Fes el favor de baixar! (*Maria va cap a dins*) Com diu, professor (...) No, no cal, les dones són molt poregoses i si en saben menys, millor. (...) Ho tindrè en compte. "Alea jacta est"... Adéu! (*El professor tornar a les classes*). Ho tindrè en compte, "Alea jacta est". (...) Adèu! (*El professor torna a les classes*) No, no gràcies... Això em faltava a mi, classes de llatí! (*Maria entra al balcó, ell queda mirant-la*)

MARIA Què mires?

PASQUALE Els cabells.

MARIA Què els passa?

PASQUALE Aquesta vegada has tingut sort... i no hauràs de tintar-te'ls. No tornes a pujar a la terrassa, no vull preocupar-te... però ací passen coses.

MARIA Ja... et refereixes als fantasmes.

PASQUALE Ho saps.

MARIA M'ho ha dit el porter.

PASQUALE Ja t'he dit que no està molt bé... I?

MARIA Vaig a desfer la maleta
 PASQUALE Jo t'ajude (*Entren*) (De Filippo 2010, 54-56)

La visita di Maria sulla terrazza ha in realtà un paio di implicazioni interessanti. C'è innanzi tutto uno spunto comico perché Pasquale reagisce pensando al colore dei capelli (poiché è rimasto colpito dal colore dei capelli della sorella del portiere, diventati bianchi all'improvviso, dopo la sua sfortunata visita alla terrazza con incontro ravvicinato con i fantasmi). Inoltre, si capisce che Maria ha sentito dal portiere alcune notizie sui fantasmi, anche se sembra che non ha dato importanza alla cosa (mentre nell'originale la donna non sa niente dei fantasmi). Sembra però che Maria non dia molto peso alla storia dei fantasmi, come si vede anche nel terzo atto, quando, per inciso, nel vedere le tracce dei vari rituali condotti dal marito domanda solo distrattamente che cos'è tutta quella roba a terra:

PASQUALE Per això me'n vaig. Ara veurem qui és. (*Cridant cap a l'esquerra*)
 Maria!
 MARIA (*Entrant*) Què vols? Què fa tot açò per terra? (De Filippo 2010, 92)

Sempre alla terrazza si lega la novità più rilevante sul piano drammaturgico. Come si vede, anche Maria si accorge del professore e gli parla, laddove nel testo originale l'interlocutore assente, che è una grande innovazione teatrale, rappresenta quasi una emanazione del solo Pasquale. È soltanto il protagonista, infatti, che lo vede e gli parla, con un effetto scenico che fa pensare a una sorta di amico immaginario, con il risultato che lo spettatore, anche su questo punto, resta un po' in dubbio e non sa come valutare il comportamento del personaggio, esattamente come accade a proposito della fondamentale questione dei fantasmi. Il pubblico, infatti, non saprà mai fino a che punto Pasquale crede davvero che tutto dipenda dai fantasmi; anzi, in qualche momento, come in occasione della sfacciata richiesta di denaro finale, è quasi indotto a credere che l'uomo sia in realtà pronto a lucrare sul tradimento della moglie. Allo stesso modo, la figura non visibile del professore sembrerebbe un altro tipo di fantasma, quasi una sorta di *alter ego* dello stesso Pasquale. Nell'adattamento valenciano, invece, il professore è visto anche da Maria. Tale innovazione in un certo senso "rompe" una specie di incantesimo, ma da un altro punto di vista toglie Pasquale dal suo isolamento e conferisce al personaggio di Maria un maggiore spessore.

La diversa dimensione di Maria, implicitamente annunciata all'inizio, trova un *pendant* nel terzo atto, dove si riconosce anche il suo modo di percepire una funzione reale della terrazza, non compromessa con le paure di Pasquale. In questo modo in fondo è appunto accentuata la distanza tra moglie e marito, che si manifesta concretamente da un lato nell'abbigliamento (quasi assente) con cui la donna si dispone alla tintarella, dall'altro nella preoccupata gelosia di Pasquale, che cerca di intervenire anche sulla immaginazione di Raffaele (che mette quindi in evidenza un'altra sua caratteristica negativa):

RAFFAELE Senyor, no ha de tenir tanta pressa. Fa només tres dies que ha posat l'anunci al periòdic... A més, no s'ha d'oblidar que sobre aquesta casa hi ha una llegenda... fa falta més temps per què les coses canvien
 (*Entra Maria que ve del terrat de prendre el sol, va enrotllada amb una tovalla, el porter no perd detall*)
 Pasquale On vas així?
 Maria Tinc set, quan prenc l sol em fa venir set.
 Pasquale Estaves prenent el sol a la terrassa amb el biquini de dos peces?
 Maria No, amb una peça, que després se'm queda marca.

Pasquale Primer la cadira, després la barana i fins i tot l'escala... (*Ix al balcó*) Ara entenc el que mirava... fantasmes, clar! Com torne a traure l'escaleta, jo trac l'escopeta. (*Entrant*) Quina barra! I tu, Maria, un poc més de consideració, no veus que el professor es passa el dia al balcó. Et prohibisc...

Maria Què?

Pasquale (*Recapacita*) No-res... no tornem a discutir. Encara està enfadada amb mi? Per què? Ara vivim millor que abans, tens el que desitges, vestits nous, discos, telèfon ...

Maria Has acabat ja?

Pasquale (*Al porter*) I tu què mires?

Raffaele Pensava en les meues coses, jo tinc molta imaginació.

Pasquale Et prohibisc que utilitzes la teua imaginació quan estiga la meua dona davant. (*Maria se'n va*) On vas?

Maria On vaig? D'on vinc? Vols deixar de fer preguntes estúpides. (*Ix*)

Raffaele A les dones no els agrada que les controlen tant... per això jo...

PASQUALE Qui t'ha demanat la teua opinió? I és pot saber com has entrat?

A queste novità del testo si collega anche un veloce scambio di battute tra Maria e il professore, che come sempre si accorge di tutto, anche dell'intesa che si sta concretizzando tra la donna e Gastone (cognato del suo amante). Mentre parla con Gastone, infatti, Maria si accorge della presenza del professore e gli rivolge un saluto, cercando di fargli credere che l'uomo sia un agente delle tasse:

GASTONE Avisaré Alfredo. (*Pausa*) Jo em quede ací.

MARIA On? A la casa?

GASTONE No, a la ciutat. Tots portem la nostra creu... La meua dona i jo... Compren?

MARIA No.

GASTONE Es una llàstima. (*S'apropa a la dona. Entra Pasquale que porta una ciris i es a fer la invocació*)

MARIA No veu que està el professor Santanna?

GASTONE Qui?

MARIA Els ulls de Nàpols... Ací els veïns s'assabenten de tot... I el que no entenen, s'ho inventen. (*Al professor*) Bon dia, professor! (*Escolta*). És el de la taxació... estan mirant si tenim alguna cosa de valor. (*Escolta*). És el que jo li he dit... però no es fien de ningú. (*En veu baixa a Gastone*) Serà millor que se'n vaja.

GASTONE Disculpe, gràcies! Puc venir a parlar amb vostè alguna vegada... Si no vaig a causar-li cap molèstia, m'agradaria poder-ho fer.

MARIA Crec que és una bona persona. Entre per la terrassa, jo deixaré la porta oberta. A déu. (*Gastone entra a l'habitació, Maria parla amb el professor*) Fantasmes? (...) No, professor, homes! Els homes fan més pena que els fantasmes! (De Filippo 2010, 89)

Con le sue inattese interazioni con il professore Maria conquista forse una maggiore autonomia scenica. Da un lato infatti suggerisce al professore (e in un certo senso anche agli spettatori) che lei non crede ai fantasmi (*No, professor, homes!*), mentre da un altro lato propone a Gastone, e di conseguenza anche a noi, una interpretazione del ruolo del professore Santanna, che viene riconosciuto come la manifestazione simbolica degli "occhi" di Napoli, una presenza silenziosa e assidua. In questo modo, insomma, presentata in origine come donna scontenta (*ànima perduda*, secondo la lista dei

personaggi) e quasi motore di tutte le iniziative del marito che in tutti i modi si sente in obbligo di accontentarla, Maria diventa una vera e propria deuteragonista, a cui il nuovo adattamento offre uno spazio più delineato. Sembra possibile, in conclusione, che questa circostanza dipenda in fondo dal fatto che con l'assenza in scena di Eduardo, autore-attore-regista, i ruoli degli altri personaggi acquistano anche nuove funzioni: nel cogliere alcune opportunità presenti nel testo, rendendole esplicite, si è appunto manifestata la bravura degli adattatori valenciani.

Opere citate

- Benavent, Júlia. “Sobre la traducció.” En Juanjo Prats, Júlia Benavent, Maria José Bertomeu & Begoña Pozo eds. *Questi fantasmi (Estos fantasmas) d’Edoardo De Filippo*. València: Generalitat Valenciana, 2010. 18-25.
- De Blasi, Nicola. *Eduardo*. Roma: Salerno editrice, 2016.
- . “Teatro, letteratura in dialetto, città.” En Francesco Cotticelli & Paologiovanni Maione eds. *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli nel Seicento*. Napoli: Turchini edizioni, 2019, vol. II. 819-852.
- De Filippo, Eduardo. *Lezioni di teatro: all’Università di Roma La Sapienza / Eduardo De Filippo*. Paola Quarenghi ed., prefazione di Ferruccio Marotti. Torino: Einaudi, 1986.
- . *Teatro. Cantata dei giorni dispari*. En Nicola De Blasi ed. Milano: Mondadori, tomo I, 2005.
- De Filippo, Eduardo. *Questi fantasmi! (Estos fantasmes!)*. En Juanjo Prats, Júlia Benavent, Maria José Bertomeu & Begoña Pozo eds. *Questi fantasmi (Estos fantasmas) d’Edoardo De Filippo*. València: Generalitat Valenciana, 2010.
- Migliorini, Bruno. *Storia della lingua italiana*. Firenze: Sansoni, 1960.
- Prats, Juanjo. “Per què Eduardo De Filippo, ara i ací.” Em Juanjo Prats, Júlia Benavent, Maria José Bertomeu & Begoña Pozo eds. *Questi fantasmi (Estos fantasmas) d’Edoardo De Filippo*. València: Generalitat Valenciana, 2010. 11-17.
- Quarenghi, Paola. “Il personaggio assente: il teatro di Eduardo nei documenti audiovisivi.” En Antonella Ottai ed. *Eduardo. L’arte del teatro in televisione*. Roma: Rai Eri, 2000. 43-53.
- Soria, Claudia. “Assessing the effect of official recognition on the vitality of endangered languages: a case of study from Italy.” En Mary C. Jones, ed. *Policy and Planning for Endangered Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 123-137.
- Testa, Enrico. *L’italiano nascosto*. Torino: Einaudi, 2014.