

**S.I.C.S.I. – VII ciclo**

**Laboratorio di Italiano 3**  
*Prof. Vincenzo Dolla*

**Eduardo De Filippo**



***“TE SISTIEME”***

Analisi del testo

a cura di

**Dell’Aiuto Immacolata**

**Di Maio Romana**

**Fiorito Daniela**

**Lettieri Maria Carolina**

**Petrone Serena**

**Russo Davide**

**Sguazzo Anna Maria**

EDUARDO DE FILIPPO  
(1900-1984)

da *Poesie*

*Te sistieme*

Nu soldo dint' 'a sacca nn' 'o trovavo:  
Il'amice, cene, femmene, 'o triato ...  
'A lira overamente nn' 'a curavo,  
e quase sempe stevo disperato.

Dicev' 'a ggente: "Sulo 'na mugliera  
Te po' cagnà sta capa p' 'a galera.  
Te nzure, te sistieme 'n santa pace ...  
Siente na vota nu cunsiglio mio!"

Embè, mò nun me pozzo fa' capace,  
embè, v' 'o giuro, quanto è certo Dio:  
j' nun so stato maie tanto nguaiato  
(comme a mò ca me songo sistemato!)

## STRUTTURA METRICO - RETORICA

Daniela Fiorito - Immacolata Dell'Aiuto

Nel 1975 a cura dell' editore Einaudi furono pubblicate "Poesie" di Eduardo De Filippo. La stagione poetica, che precede quella teatrale, di Eduardo si articolava in tre fasi: le *poesie giovanili*(1926-1940), le *poesie teatrali* (19044-1969) ed infine le *ultime poesie*(1970-1984).Tuttavia la triplice scansione che caratterizzò la stagione poetica del drammaturgo partenopeo non deve essere considerata una categoria storicizzante, perché collocare dei testi in specifici momenti comporterebbe un livellamento su una esperienza poetica che con tutti i suoi pregi e difetti possiede pur sempre una sua poliedricità, specificità ed uno spessore di scrittura. All' interno delle poesie di Eduardo è possibile rintracciare sorprendenti richiami alla metrica tradizionale ma anche alla versificazione novecentesca con i "*versi liberi*". Sarebbe più opportuno tuttavia dire che Eduardo aveva intenzione di scrivere versi liberi ma ad un' attenta analisi ci si accorge che i suoi versi sono settenari ed endecasillabi. Della produzione giovanile, che probabilmente fu la più ricca e feconda, ci sono pervenute dodici composizioni, e dieci di queste hanno una ben precisa struttura metrica, le quartine sono a rima alternata; solo in due testi del 1927 "*Te sistieme*" e "*O zi' nisciuno*" si amplia in una sestina, mediante l' aggiunta di un distico a rima baciata cioè *ababcc*. L' utilizzo di queste strofe iscrive il testo poetico eduardiano nell' ambito più utilizzato dalla poesia dialettale del '900, con influenza, non del tutto casuale, della poesia "parlata" delle didascalie dei giornali popolari. Il punto di riferimento fu sicuramente la poesia dialettale napoletana tra Otto e Novecento, dove la quartina alternata fu ampiamente utilizzata, basti pensare ad alcune liriche di Di Giacomo, Viviano e Russo. Uno dei casi esemplari delle poesie giovanili di Eduardo è "*Te sistieme*", laddove il livello logico-sintattico si è sovrapposto a quello metrico.

Analizziamo il testo più da vicino:

- 1 Nu/ sol/do/ din/t' 'a/ sàc/ca// nn' 'o/ tru/và/vo: A
- 2 Il'a/mi/ce,/ cè/ne //, fem/me/ne, ^'o/ tri/à/to... B
- 3 'A/ li/ra ^o/ve/ra/mè/nte //nn' 'a/ cu/rà/vo, A

- 4 e /qua/se/ sè/mpe// ste/vo/ di/spe/rà/to. B
- 5 Di/ce/v' 'a/ ggè/nte:// "Su/lo/ 'na/ mu/gliè/ra C
- 6 Te/ po'/ ca/gnà// sta/ ca/pa/ p' 'a/ ga/lè/ra. C
- 7 'Te/ nzu/re/, te/ si/stiè/me//'n/ sa/nta/ pà/ce... D
- 8 Sie/nte/ na/ vò/ta// nu/ cu/nsi/glio/ mìn/o!" E
- 9 Em/be'/, mò/ nun/ me/ pò/zzo// fa'/ ca/pà/ce, D
- 10 em/bè/, v' 'o/ giù/ro//, qua/nto ^è/ cer/to/ Dì/o: E
- 11 j' /nun/ so/ sta/to/ màie// tan/to/ ngua/ià/to B
- 12 com/me ^a/ mo/ cà// me/ son/go/ si/ste/mà/to B

Il componimento è una lirica. Al nome di lirica, che era in antico la poesia accompagnata dal suono della lira, si associa quello di sentimento. Si chiamano lirici quei componimenti, appunto, nei quali maggiormente si manifesta il sentimento e in cui l'autore esprime la parte migliore di se stesso. In questo caso, la spontaneità del sentire si unisce a una ricerca di perfezione formale, in modo che siano poesia anche le singole parole, non "usate" con intenti pratici, ma per evocare uno stato d'animo e un particolare sentimento. Quando si parla di sentimento, però, non bisogna pensare solo a quello amoroso o ad una propensione alla malinconia, tanto è vero che tra i componimenti lirici sono compresi anche quelli satirici e giocosi: quando la satira non è artefatta, e l'ironia prorompe dall'animo, allora anche un componimento di questo tipo è considerato di genere lirico.

Mentre nelle poesie giovanili Eduardo rispetta la misura metrica tradizionale, nei componimenti poetici successivi agli 70' sperimenta forme metriche libere, in cui pure è possibile rintracciare evidenti richiami alla struttura metrica classica, che rappresenta per il poeta una sicura griglia di riferimento in cui muoversi nei suoi giochi poetici. A tal proposito, è interessante notare come, in alcuni componimenti, collegando versi brevi di

diversa misura, nel computo totale delle sillabe si ottengano comunque settenari ed endecasillabi. In questa lirica il poeta segue la versificazione classica.

La lirica è composta da dodici endecasillabi, un verso molto usato nella metrica, che deriva dal decasillabo francese ed in particolare provenzale. L'endecasillabo è un verso di dieci sillabe, con la decima tonica fissa. Esso è composto da due segmenti metrici uniti tra loro, detti emistichi, cioè metà verso. Il primo di quattro sillabe e il secondo di sei, oppure il primo di sei sillabe e il secondo di quattro. Dopo la sesta sillaba tonica – o la quarta tonica- cade la cesura, o pausa, che può dividere un piede, ma mai una parola.

Nel primo verso la cesura si trova dopo la sesta sillaba tonica. In questo verso sono presenti, l'elisione e l'afèresi, fenomeni riscontrabili nell'incontro tra parole diverse, che finiscano e inizino con una vocale: se è caduta la prima della due vocali contigue si avrà l'elisione, se è soppressa la seconda si avrà l'afèresi.

Nel secondo verso la cesura può cadere sia dopo la quarta tonica, ed in questo caso l'endecasillabo si dice "a minore", sia dopo la sesta sillaba tonica, endecasillabo "a maggiore". Il secondo verso è caratterizzato dalla presenza di una sinalefe in ottava sillaba e di una dièresi in decima, fenomeni metrici, questi, ricorrenti e necessari da valutare per l'esatto computo delle sillabe. Il linguaggio poetico è identificato attraverso l'andamento del ritmo, pertanto, è essenziale identificare il numero delle sillabe per la distribuzione degli accenti. Nel valutare un verso poetico è possibile notare che la sua scansione in sillabe è diversa rispetto a quella che ne faremmo se lo valutassimo come prosa. In poesia si ha la sinalefe quando la vocale finale di parola entra a far parte della stessa sillaba della parola che segue; viceversa, la dialefe si verifica quando due vocali, di fine e inizio parola, costituiscono due sillabe diverse. Di solito, la dialefe si verifica dopo una vocale tonica, tra tonica e atona, nell'incontro di un monosillabo ed una vocale. I nessi vocalici ascendenti (atona più tonica) di solito sono considerati bisillabici, quelli discendenti (tonica più atona) sono monosillabici. Gli incontri vocalici in fine verso sono, invece, sempre bisillabici. Può capitare che due vocali contigue e interne alla parola, anziché costituire due sillabe diverse, ne formino una, producendo una sineresi. Nel caso in cui le vocali, invece di produrre iato, costituiscano due sillabe diverse si otterrà una dièresi.

Nel terzo verso abbiamo due emistichi con la sesta e la quarta tonica. Notiamo una sinalefe in terza sillaba.

Nel quarto verso troviamo due emistichi con la quarta e con la sesta tonica.

Nel quinto verso la cesura cade dopo la quarta sillaba tonica. Notiamo una sineresi in decima sillaba. Sono presenti l'afèresi e l'elisione.

Il sesto verso riprende la struttura metrica del verso precedente, con cesura dopo la quarta sillaba tonica. Notiamo una sincope nella seconda sillaba, ininfluyente, però, ai fini metrici.

Il settimo verso è composto da due emistichi di sei e quattro sillabe con la cesura dopo la sesta sillaba tonica. Oltre alla presenza di un'afèresi, notiamo una sineresi in sesta sillaba, rilevante nel computo delle sillabe.

L'ottavo verso presenta la cesura dopo la quarta sillaba tonica. Notiamo due sineresi, in prima e in nona sillaba. La 'i' del nesso vocalico in nona sillaba è segno grafico per distinguere il suono della palatale. Una dieresi è presente in fine verso, posizione in cui gli incontri vocalici danno sempre luogo a nessi bisillabici.

Il nono verso è un endecasillabo a maggiore, con cesura dopo la sesta sillaba tonica.

Il decimo verso è un endecasillabo a minore, con cesura dopo la quarta sillaba tonica. E' presente una sineresi in quarta sillaba e una sinalefe in settima. Il nesso vocalico 'io' in fine verso è bisillabico.

L'undicesimo verso presenta la cesura dopo la sesta sillaba tonica. La parola 'maie' deriva da 'mai', pertanto, l'incontro vocalico interno al verso dà luogo a un nesso monosillabico (sineresi). Abbiamo due sineresi in nona e decima sillaba.

Il dodicesimo verso è un endecasillabo in a minore, con la cesura dopo la quarta sillaba tonica. abbiamo una sinalefe in seconda sillaba.

Poesia dall'andamento ritmico regolare e dalla forte musicalità. Il poeta, con tono colloquiale, esprime con immediatezza un flusso di pensieri.

L'editore presenta i versi divisi in tre quartine, ciascuna corrispondente ad un diverso nucleo tematico: il problema, il rimedio e le conseguenze.

Rima: ABAB CCDE DEBB. Alternata nella prima quartina; baciata nel primo distico della seconda quartina; il secondo distico della seconda quartina è legato al primo distico della terza quartina da rima alternata; l'ultimo distico è a rima baciata, con richiamo alla prima quartina.

Non sappiamo, in realtà, se la divisione in tre terzine corrisponda alle intenzioni dell'autore, poiché da un'analisi più attenta emerge la presenza di due strofe esastiche in sesta rima, terminanti ciascuna con un distico a rima baciata, l'ultimo dei quali richiama la rima alternata della prima strofe. Due sestine narrative, dunque, formate ciascuna da quattro endecasillabi a rima alternata, chiusi da distici a rima baciata, di cui l'editore non avrebbe tenuto conto, modellando arbitrariamente la disposizione dei versi sui contenuti.

Le ragioni metriche condizionano, e a volte determinano lo stesso piano della semantica, in questo caso, però, è possibile pensare che sia accaduto il contrario, e che a causa di uno scarso controllo dell'autore sul testo ci sia stata una sovrapposizione dei tre nuclei tematici sulla struttura metrica in quartine che, in origine, probabilmente non combaciavano.

Il livello metrico è importante per la "messa in forma" di un testo poetico, bisogna tener conto, però, di tutti i livelli di analisi di una poesia per riuscire ad interpretarne il significato nella sua totalità, senza escludere dall'analisi i rapporti che il testo in questione ha con il sistema letterario nel suo complesso e con gli altri testi dello stesso autore.

I versi sono caratterizzati da una grande musicalità che attraversa tutta la lirica, e che è resa, oltre che dalle rime, soprattutto dalle continue allitterazioni, consonanze e assonanze, fenomeni frequenti nella poesia popolare. La ripetizione delle consonanti, e la rispondenza delle vocali permettono di stabilire legami interni ai versi: particolarmente evidenti nei versi primo, secondo e terzo, in cui la ripetizione (nn' 'o/nn' 'a) è sostenuta ritmicamente dall'allitterazione e dall'assonanza (truvavo/triato/curavo) in posizione parallela; il terzo e il quarto verso sono legati da rispondenze musicali attraverso rime imperfette interne (overamente/sempe), così come i quattro versi finali (pozzo/songò; quanto/tanto).

Mentre per la metrica Eduardo ha piena coscienza letteraria, per la retorica il discorso si complica, in quanto solo un attento studio filologico potrebbe darci la certezza che alcune figure retoriche siano state usate dall'autore consapevolmente. Non sempre la retorica è alla base della costruzione poetica. Il grado di coscienza di alcune figure retoriche andrebbe accertato verificando, attraverso il confronto dei diversi componimenti poetici dell'autore, la ricorrenza, la frequenza e l'accezione stessa nell'uso di parole, espressioni e tropi.

**Retorica:** la figura della ripetizione nel primo e terzo verso (nn' 'o; nn' 'a) rafforza la rima.

Nel primo e terzo verso i parallelismi 'soldo/lira', 'truvavo/curavo' sottolineano con enfasi il piacere dello 'spendere'. Il poeta insiste sul concetto attraverso la quadruplicazione dei sostantivi nel secondo verso. Nel terzo verso troviamo una

metonimia (lira per denaro) e una perifrasi. La cesura del quarto verso isola, esaltandone il contenuto semantico, l'idea della disperazione nonostante gli svaghi. La ridondanza del 'consiglio dato dalla gente' è sottolineata nel quinto verso da un forte enjambement, che ne prolunga l'effetto nel verso successivo, oltre che dall'allitterazione, dall'anafora -versi sesto e settimo- e dalla figura della ripetizione. Una seconda anafora nei versi nono e decimo amplifica, di rimando, il concetto contrario. Da notare il parallelismo in antitesi 'mugliera/galera' presente nei versi quinto e sesto e quello 'nguaiato/sistematato' nei versi undicesimo e dodicesimo.



**Ricerca etimologica**  
**dal**  
**Dizionario etimologico della lingua napoletana**  
**di Francesco D'Ascoli**

*Davide Russo*

Nu: /

Soldo: vedi *sordo* dalla forma sincopata *soldus* da *solidus* con la rotacizzazione della *i*

Dint': vedi *dinto* prep e avv *dentro*

A: /

Sacca: deriva dall'italiano "sacca", mentre 'a *saccoccia* si fa derivare direttamente dal latino "saccus"

Nn': /

'O: /

truvavo: /

Il: /

Amice: /

Cene: /

Femmene: da *femmina*, donna

'O: /

Triato: vedi *tiatro* nella seconda forma si nota la metatesi teatro poco raccomandabile caratterizzato da confusione, ritardi spettacoli scadenti dal nome di un teatro di burattini gestito da una certa Giuseppina "o triato 'e donna Peppa".

'A: /

Lira: /

Overamente: O'-veramente = "ecco non vedi?" in unione con altre parole, esempio: *Ovire* ecc..

Nn': /

'A: articolo determinativo *la*

Curavo: /

E: /

Quase :/

Sempre: avverbio deriva dal latino *semper*

Stevo:/

Disperato: si dice in napoletano *Desperato* dalla congiunzione della preposizione *de* con valore di moto da luogo. Quindi significa “*via dalla speranza*”.

Dicev:/

‘A:/

Ggente :/

Sulo: aggettivo dal latino *solus*

‘Na: articolo indeterminativo

Mugliera: moglie, etimologicamente deriva dal latino *mulier*, in provenzale *molther*, ma la forma napoletana potrebbe essersi svolta direttamente dal latino e quindi potrebbe considerarsi come formatosi nella continuazione panromanza dell’obliquo *muliebre* che prevale nei dialetti e sostituì quasi dappertutto *uxor*”.

Te:/

Po:/

Cagnà: verbo transitivo *cambiare*, etimologicamente mutazione fonetica come tra guadagnare e guadambiare.

Sta: aggettivo, da *questa*

Capa: *capo, testa, sagacia, intelligenza*, etimologicamente il genere femminile si spiega con l’incontro del neutro latino *caput* e il femminile greco *kephalé* che significa testa, caso particolare è la frase “capa ‘E di Vecienzo” che vuoi dire “misera, povertà” deriva direttamente dal latino “*caput sine censu*”, che indicava il proletariato privo di qualunque bene immobile e talvolta anche mobile.

P’:/

‘E:/

Galera: *prigione*, galere etimologicamente da “*gallea*” o “*galera*” nave su

cui si legavano i condannati ai lavori forzati.

Te: /

Nzure : /

Te: /

Te: /

Sistieme: /

'N: /

Santa: /

Pace: /

Siente: /

Na: /

Vota: *una volta*, deriva da “*dà vota*” mandare a morte, “la frase napoletana si ricollega a frasi italiane come “dar la volta a uno”, ovvero: rovesciargli, punire, girargli il gioco”

Nu: /

Consiglio: /

Mio: /

Embè: avverbio “*ebbene, dunque*”

Mò: ora adesso, etimologicamente deriva dal latino “*modo*”

Nun: non

Me: /

Pozzo: dall'italiano *posso* si trasformano le “s” in “z”

Fa: dal verbo transitivo latino *facere*, agire comporre ecc.

Capace: /

Embè: /

V': /

'O: articolo determinativo *lo*

Giuro: /

Quanto: /

E' : /

Certo:/

Dio:/

J':/ se preceduta da altra vocale si trasforma in *gli* o *ghi*

Non:/

So:/

Stato:/

Mai:/

Tanto:/

Nguaiato: *pieno di guai*

## LA LINGUA

Daide Russo

La lingua utilizzata dal De Filippo in questa come in molte delle sue produzioni poetiche e teatrali è il napoletano.

De Filippo si mostra in questo caso attentissimo alla scelta dei vocaboli e alle forme espressive di cui è ricca la lingua partenopea, scegliendone con cura le forme per descrivere con immediatezza i tratti psicologici del personaggio che sta trattando.

Si tratta di un giovane agiato, ma che aspira ad essere borghese, posizione sociale che potrà assumere solo sposandosi, situazione questa, a lui pienamente conosciuta.

Allo stesso tempo il ragazzo sente ancora la voglia di sperimentare la vita, di spendere i vapori non ancora bruciati completamente della sua giovinezza, e cerca di ritardare il matrimonio.

A questa situazione psicologica fa da contro altare la pressione sociale che insiste per una decisa omologazione spirituale del ragazzo.

E' evidente quindi le ragioni del dissidio tra aspirazioni individuali e ambizioni sociali che vengono vissute sia dal singolo nel suo animo che dalla società tutta nel suo costume.

Temi, questi, che saranno propri del teatro eduardiano, creando personaggi che rispecchiano in tutto o in parte questa psicologia: è il caso ad esempio di unno dei figli di Filomena Marturano che avverte la propria fragilità psicologica derivante dal fatto di essere un orfano nel non riuscire a trovare una ragazza adatta a lui, e di non volersi imborghesire pur avendone la possibilità, passando invece da una avventura all'altra.

Del resto è lo stesso Eduardo che sottolinea:

*“Dopo aver scritto poesie giovanili, come fanno più o meno tutti i ragazzi, questa attività divenne per me un aiuto anche nella stesura delle mie opere teatrali. Mi succedeva, a volte, scrivendo una commedia, d’impuntarmi su una situazione da sviluppare in modo da poterla agganciare più avanti ad un ‘altra, e allora, messo da parte il copione, per non alzarmi da tavolino con un problema irrisolto, il che avrebbe significato non avere più voglia di riprendere il lavoro per chissà quanto tempo, mi mettevo davanti un foglio bianco e buttavo giù versi che avessero attinenza con l’argomento e i personaggi del lavoro interrotto. Questo mi portava sempre più vicino alla*

*essenza del mio pensiero e mi permetteva di superare gli ostacoli A poco a poco ci ho preso gusto e ora scrivo poesie anche indipendentemente dalle commedie.”*

Questo brano forse ci autorizza a pensare che forme mentis come quella di un personaggio complesso come Domenico Soriano, che non a caso vede proprio in quell’atteggiamento “nevrotico” del figlio commerciante di Filomena il tratto che più lo lega a lui, abbiano una diretta discendenza dai nostri versi.

Nel frattempo valga come studio linguistico la valutazione sulla scelta di alcuni vocaboli come “*Tiatro*” e “*Disperato*” che si differenziano dal napoletano “alto” per la sostituzione della e con la i.

Infatti, nel napoletano parlato anche dal De Filippo ai suoi tempi si suoi dire “O’ Teatro” e “Song’ desperato”.

L’utilizzo della “i”, però, viene accolto nel napoletano più popolare per il suo suono sibilante, “con un richiamo evidente ai suoni stridenti e quindi fastidiosi”, che indicano in maniera onomatopeica nell’interno della stessa parola una situazione di disagio, e di fastidio. Quindi il “tiatro” è sentito al pari della propria situazione di “Disperato” come luogo di sofferenza dal protagonista.

Il napoletano non è un dialetto ma una lingua come sostenne sin dal XVIII secolo il celeberrimo abate Ferdinando Galiani in una delle sue dotte e più vivaci opere: “Il dialetto napoletano”.

A questa opera, il famoso abate ne fece seguire un’altra, che apparve postuma nel 1789, un vocabolario dei medesimo dialetto, ricco oltretutto di osservazione folkloristiche, ancora poco conosciuto.

L’etimologia dei termini napoletani è cosa che ha affascinato, per la sua ricchezza e complessità, tutti gli studiosi che si sono occupati di lingua italiana e dialettale. Ed è ancora il Galiani ad aggiungere “Il dialetto napoletano incuriosisce gli studiosi ed anche i non studiosi che si domandano tutti donde nascono alcune strane parole che con la lingua italiana non hanno nessuna affinità, nè fonetica nè letteraria”.

Qualche esempio? *Crisommola* di tipica etimologia greca significa frutto d’oro, *tauto* per indicare la cassa di morto è in tutto simile allo spagnolo che a sua volta lo prese paritari dall’arabo.

## **STILE E IDEOLOGIA**

*Russo Davide*

L'autonomia artistica di Eduardo fu molto grande ma rispondeva a una esigenza già ampiamente rilevata da Eduardo Scarpetta di rinnovare il teatro napoletano dal profondo. Bisognava che il teatro napoletano si affrancasse dagli abusati schematismi scenici privo di contenuto, che fondavano la comicità su insulse stupidaggini, gratuite grossolanità e lazzi osceni. Occorreva, anche se gradatamente, abbandonare la maschera per scoprire, attraverso le espressioni del volto gli stati d'animo della persona, la sua umanità “bisogna — rivela Eduardo Scarpetta — far della verità e non dei giuochi di prestigio, si vuoi essere uomini e non pupattoli; si vuol essere un viso, si vuoi parlare e sentire come tutti gli uomini, in mezzo ai quali viviamo...”

Anche Antonio Petito, nel punto più maturo del suo percorso artistico, avvertiva questa esigenza, aveva dimesso la maschera, mostrandosi sensibile alle esigenze e alle aspirazioni del popolo, anche se la morte improvvisa gli impedì di portare avanti il suo progetto innovatore.

Fu Eduardo Scarpetta sulla scia dell'ultimo Petito de “*La Palummella*” a dare spessore ad un nuovo personaggio, individuato in Felice Sciosciammocca, un personaggio reale, vivo, fatto di carne e di ossa e non una maschera, attraverso il quale riuscì ad imprimere una svolta decisiva al teatro napoletano, nel proseguo del suo primario obiettivo di un maggiore realismo scenico ma sempre ugualmente comico.

La insoddisfazione di aver praticato per tutta la giovinezza lavori teatrali molto distanti dal suo spirito e dalla sua sensibilità porta Eduardo De Filippo ad accostarsi al “teatro di Salvatore Di Giacomo, Roberto Bracco e Raffaele Viviani. Sentiva il bisogno di entrare dentro le storie che raccontava, di scavare nell'interno dei personaggi alla ricerca delle vere cause degli avvenimenti”. La crisi del singolo personaggio era al centro della ricerca di Eduardo, che rivolgeva la sua attenzione prevalentemente al mondo piccolo borghese. Al pari di Eduardo Scarpetta (Vincenzo Scarpetta è il direttore della compagnia teatrale dove lavorava il giovane De Filippo) che aveva ambientato le proprie commedie nel clima spensierato e scanzonato della borghesia napoletana, ad imitazione del modello francese, Eduardo si rivolge già dai primi scritti poetici al mondo borghese, del quale però colse, in un

clima anche farsesco, le piccole e grandi tragedie familiari. Nonostante questa scelta di fondo, è, però, latente nelle sue opere l'amore verso i più poveri e diseredati, la denuncia delle ingiustizie sociali, insieme ad un messaggio di speranza per un domani migliore.

Anche se, quindi, a volte venivano toccati problemi del popolo, la sua attenzione si rivolgeva per lo più al mondo del borghese medio, "Per cercare di liberarsi —egli osserva— dalla paura cieca di chi possiede dei beni per fargli capire che al mondo ci sono cose ancora più importanti della proprietà. Secondo me, il popolo, per diventare migliore, ha solo bisogno di liberarsi dalla sua fame secolare, dalla sua ignoranza secolare e dal secolare cattivo esempio datogli dalla nobiltà prima e dalla borghesia poi. Se quest'ultima prende coscienza dei propri privilegi e dal cattivo uso che ne ha fatto, ciò non può andare che a vantaggio del popolo, oltre che della borghesia stessa".

In questo ambiente della piccola e media borghesia Eduardo scava per scoprire gli aspetti comici di una realtà tragica. In contrasto con il teorema di Scarpetta, secondo cui vi era un netto distinguo dalla commedia fatta per ridere, ed il dramma, fatto per piangere, mentre secondo Eduardo l'umorismo "E' la parte amara della risata. Essa è determinata dalla delusione dell'uomo che è per natura ottimista ". "Io sono convinto —aggiunge— che le mie opere siano sempre tragiche, anche quando fanno ridere. Ecco il luogo comune: perché si ride in questo momento tragico? La mia intenzione è che il lettore rida di se stesso. Non sono convinto che si debba solo far piangere".

Allo stesso tempo la lingua è la stessa del teatro e della vita reale: il napoletano, ma lo stile con cui è tagliata addosso ai suoi personaggi è diversa rispetto a quella troppo "allegrotta" di uno Scarpetta, o a quella troppo popolare di un Russo.

Il registro prevede un napoletano imborghesito e infarcito di italianismi atto ad essere compreso e a descrivere allo stesso tempo una determinata componente sociale, vale a dire la nascente borghesia commerciale napoletana di inizio secolo, il ruolo del dialogo, anche interiore o con il pubblico, risulta a volte sproporzionato rispetto all'azione ma caratterizzano lo stile e l'arte eduardiana.



## **PARAFRASI**

*Maria Carolina Lettieri*

### **TE SISTIEME**

Nu soldo dint' 'a sacca nn' 'o trovavo:  
Il'amice, cene, femmene, 'o triato ...  
'A lira overamente nn' 'a curavo,  
e quase sempe stevo disperato.

Dicev' 'a ggente: "Sulo 'na mugliera  
Te po' cagnà sta capa p' 'a galera.  
Te nzure, te sistieme 'n santa pace ...  
Siente na vota nu cunsiglio mio!"

Embè, mò nun me pozzo fa' capace,  
embè, v' 'o giuro, quanto è certo Dio:  
j' nun so stato maie tanto nguaiato  
(comme a mò ca me songo sistemato!)

## **TI SISTEMI**

Un soldo in tasca non lo trovavo:  
gli amici, le cene, le donne, il teatro...  
Una lira in tasca veramente non la curavo,  
e quasi sempre stavo disperato.

Diceva la gente: “solo una moglie  
Ti può cambiare questa testa da galera.  
Ti sposi, ti sistemi in santa pace...  
Ascolta una volta sola un mio consiglio!”

Ebbene, ve lo giuro per quanto è vero Dio:  
io non sono mai stato tanto inguaiato  
come ora che mi sono sistemato!

## CONTENUTI E IDEOLOGIA

*Maria Carolina Lettieri*

Il componimento “*Te sistieme*” ha come tema centrale quello del “prender moglie” ma affronta di riflesso anche la problematica del rapporto evidente tra individuo e società e il vincolo morale che li unisce.

Con l’ironia che gli è propria e dopo averci descritto il percorso che porta il giovane ragazzino a divenire marito, Eduardo riconosce nella donna la fonte di tutti i suoi guai, motivo, questo, abbastanza ricorrente nella letteratura: basti pensare al *Corbaccio* di Boccaccia dove domina il motivo misogino, o alle stesse novelle del *Decameron* in cui spesso le mogli giocano scherzi e beffe ai mariti o ancora al famoso *Belfagor* di Machiavelli, il diavolo sceso sulla terra per prendere moglie e capire quale è la reale condizione degli uomini sposati che definiscono un inferno la vita matrimoniale e che invece avrà fretta di scappare quando avrà provato anche lui, sulla sua pelle, le *delizie* della vita di coppia.

Le tre strofe che compongono la poesia descrivono altrettanti momenti fondamentali nella vicenda che porterà l’Eduardo protagonista da giovane, spendaccione e spensierato, a marito “sistemato” ma irrimediabilmente scontento e deluso dalla nuova vita coniugale.

I primi versi ci descrivono il poeta giovane e senza pensieri di sorta, votato completamente al divertimento e poco accorto al denaro. “Gli amici, le cene, le donne e il teatro” prosciugano tutti i suoi averi al punto da lasciarlo spesso in miseria.

È interessante notare, in questa prima strofa, la centralità del denaro sottolineata superbamente dai termini “soldo” e “lira” ciascuno in apertura dei due periodi che compongono la strofa e dall’aggettivo “disperato” che invece chiude la frase finale. Si tratta in questo caso di una disperazione materiale dovuta alla mancanza concreta dei soldi ma anche di una disperazione più interiore e profonda, sintomo di un disagio sociale più volte denunciato da De Filippo nelle sue poesie ma ancor più nelle sue opere teatrali. Il giovane descritto è il simbolo di tutta una generazione vissuta nell’incubo dello spettro della guerra, una generazione stanca delle privazioni, che perciò vive la vita godendone frettolosamente

ogni istante, senza pensare al domani, quasi “consumandosi” in passioni inutili e leggere, per la paura che tutto possa finire da un momento all’altro. Ma quello descritto è anche semplicemente un giovane come tanti ce ne sono anche al giorno d’oggi, un ragazzino ancora privo della maturità necessaria per pensare a costruire concretamente il proprio futuro e che sperpera con leggerezza i suoi averi divertendosi con gli amici.

Nella strofa successiva si assiste invece all’irruzione quasi violenta della “gente” sulla scena. Una *vox populi* corale consiglia al ragazzo scapestrato di mettere la testa a posto, di sposarsi e crearsi finalmente una stabilità. Una “testa da galera” come quella del giovane Eduardo può cambiare soltanto con una moglie accanto: è questo il concetto su cui insiste la folla, la quale sente letteralmente il bisogno di elargire il suo consiglio ad uno dei “suoi” giovani che di consigli non ne aveva voluto sapere fino ad allora. Il conflitto tra individuo e società, così presente nel teatro di De Filippo, e che si evidenzia attraverso l’impossibilità di una reale comunicazione, trova nella poesia una sua veste più semplice. La gente che parla al giovane poeta è quella della sua terra, il popolo dei borghi napoletani, chiuso nella sua mentalità di paese un po’ bigotta, gente che spettegola agli angoli delle strade e che sente il bisogno naturale di richiamare all’ordine e cercare di “sistemare” uno dei suoi figli più sregolati.

Il matrimonio come mezzo per “sistemarsi” dunque, un momento che sancisce la rottura con quella che era stata l’esistenza precedente e che apre le porte ad una vita completamente rinnovata, un vero e proprio “battesimo” dell’uomo maturo, pronto ad abbandonare i futili divertimenti per dedicarsi alle responsabilità della vita familiare.

I versi finali sono invece quelli in cui emerge prepotentemente tutto l’umorismo di De Filippo. Giocando con il doppio significato del termine napoletano “sistemare”, inteso sia nella sua accezione letterale di “trovare sistemazione” che in quella di “sposarsi”, l’autore afferma con un misto di convinzione, delusione, amarezza ed ironia di non essere mai stato così pieno di guai come adesso che si è “sistemato” seguendo, per la prima volta in vita sua, i consigli della “gente”. Egli stesso è incredulo, non si capacita del fatto che la vita matrimoniale, prospettata da tutti come un miglioramento della sua condizione precedente, si possa essere rivelata così infernale. Il giovane scapestrato, che pure si è uniformato alla morale comune che per accettarlo completamente e senza remore nella società lo voleva con una fede al dito, si ritrova adesso ad avere ancora più guai di quando non aveva in tasca una lira. Tutte le poesie di Eduardo, anche se in maniera più pacata rispetto alle opere teatrali,

contengono denunce sociali, e rappresentano un pretesto per reagire alle ingiustizie sociali, per narrare l'ipocrisia o la solidarietà degli uomini. Anche in questo caso, in maniera molto sottile e sempre col sorriso sulle labbra, si denuncia il tentativo, apparentemente solidaristico, della folla che "consiglia", ma che, in realtà, proprio con quel consiglio maschera tutta la sua ipocrisia e l'impossibilità di accettare nella società un giovane che non possiede i titoli per farne "moralmente" parte. Eduardo è però consapevole di questa ambiguità in cui vive la società del suo tempo al punto da ironizzarci su: è da notare infatti che il verso conclusivo del componimento, quello in cui si chiarisce che è proprio l'essersi "sistemato" la causa di tutti i suoi guai, è posto in parentesi, quasi come se fosse sussurrato poiché dirlo ad alta voce causerebbe una nuova rottura con la sua gente la quale non accetterebbe mai l'idea che il matrimonio, visto come il punto d'arrivo ideale di qualsiasi uomo e donna onesti, possa essere privato della sua aura di sacralità e idealità e ridotto a mera fonte di guai.

Dominano in questa poesia, così come in tutta la produzione eduardiana, le tematiche proprie della società piccolo borghese napoletana di primo novecento e della vita popolare: la necessità del conformismo a valori morali prestabiliti; il disagio dell'individuo di fronte alla collettività che non lo accetta per quello che realmente è; la miseria e l'importanza del denaro in un mondo che considera gli individui in base alle ricchezze che posseggono; il valore assoluto dato all'istituzione matrimoniale, anche se questa si rivela essere poi solo una semplice facciata; i motivi autobiografici che l'artista lascia volutamente fuori dal teatro; ed ovviamente l'ironia che caratterizza in modo inimitabile tutta la produzione poetica e teatrale dell'autore napoletano.

Poesia e teatro sono strettamente legate tra loro nella produzione di Eduardo De Filippo. Scrivere poesie diviene infatti, per lui, un vero e proprio aiuto durante la stesura delle opere teatrali, il mezzo attraverso il quale "sbloccare" le situazioni e gli intrecci delle sue commedie; il modo più semplice e immediato per avvicinarsi all'essenza del proprio pensiero e per superare gli ostacoli. Sono frequenti le "contaminazioni" tra i due generi, spesso una tematica abbozzata nella poesia diviene trama complessa e coinvolgente nell'opera teatrale; spesso i caratteri dei protagonisti del testo poetico vengono sviluppati nei personaggi della commedia.

Nel giovane Eduardo, protagonista di questa poesia, ad esempio, si possono, per certi versi, ritrovare anche alcuni caratteri del personaggio di Pulcinella tanto caro all'autore che lo ha utilizzato in tutta la sua opera. Pulcinella, l'uomo comune costantemente alle prese con le difficoltà e le sofferenze dell'esistenza quotidiana, disponibile ai compromessi e ai sotterfugi, ma anche depositario di una profonda dignità, di un'umanità incoercibile e alla fine trionfante,

nella precarietà e nell'incertezza che accompagnano l'agire dell'individuo. Un personaggio della tradizione teatrale riproposto qui in abiti moderni e senza "maschera": ingenuo e furbo insieme, da tutti maltrattato e sbeffeggiato, ma ancora in grado di rivalersi delle proprie sconfitte (che sono le sconfitte dell'uomo solo nella società divoratrice) con il riso, il sogno, con la propria amara saggezza, di scattare in improvvise e violente affermazioni di dignità.

## CONTESTUALIZZAZIONE STORICO-CULTURALE

*Anna Maria Sguazzo*

Il testo si colloca in un particolare contesto storico-culturale, la prima metà del '900, periodo in cui poeti e letterati denunciano la crisi dei valori tradizionali, dell'identità della persona, del senso della vita come vanità e frustrazione, come delusione e nulla, motivo questo che sarà approfondito ed espresso dalla filosofia dell'esistenzialismo.

*“Te sistieme”* fa parte della produzione artistica letteraria degli anni 20-30, quando Eduardo era ancora particolarmente legato ad una tradizione scarpettiana, cioè ad un teatro popolare comico e divertente, la cui platea era abituata a drammi passionali o farse vecchie e commoventi. Ma già in questi primi versi *“Nu sold dint' a sacca nn trovavo”*, si avverte la volontà da parte dell'autore di recitare, mettere in scena, personaggi più moderni, più legati alla vita contemporanea, personaggi che ritrova in effetti nell'opera di Viviani, attento a descrivere la psicologia e le situazioni di vita delle classi popolari, e nel teatro dialettale colto di Salvatore Di Giacomo. Tale insoddisfazione o meglio insofferenza per il vecchio teatro, fu probabilmente dovuta al particolare momento storico che attraversava il nostro Paese, il ventennio fascista, prima, la seconda guerra mondiale dopo.

Eventi che sollecitarono Eduardo a non scrivere più nelle forme monologanti del teatro di varietà o della rivista, ma in quella del teatro più impegnato, più attento alle trasformazioni sociali. Del resto già nelle prime commedie come *“Ditegli sempre sì”*(1927) e *“Sik- Sik l'artefice magico”*<sup>2</sup>, nonché nella stessa poesia *“Te sistieme”*, si avverte la sofferenza, la delusione verso il proprio presente. Negli anni 30 avvenne poi l'incontro con Pirandello il quale offrì alla “Compagnia del Teatro Uморistico” la versione napoletana di *“Liolà”*. Da allora cominciò fra i due un'intensa collaborazione che li condurrà lentamente alla realizzazione di un concetto comune: il teatro riformato.

Nell'opera eduardiana si innestano, dunque, elementi provenienti dal teatro napoletano del '900, dal teatro pirandelliano, dal moralismo e dalla polemica sociale e istanze proprie della poetica neorealista, sia per quanto riguarda l'uso del dialetto sia per la vivace rappresentazione della vita popolare in cui proprio il dialetto colora ambienti dominati da una dolorosa miseria e da problemi di sopravvivenza precaria.

Raggiunge la sua grandezza nella misura della disperazione umanissima dei personaggi, nel superamento del pietismo e della retorica che invece fecero affossare altri tentativi analoghi. In questa dimensione si colloca la dimensione più valida dell'autore.

Non a caso la critica ha sottolineato il carattere meno convincente dei testi lì dove prevalgono un'intenzione di denuncia sociale fine a se stessa o un'estratta ricerca di soluzioni pirandelliane più legate ai motivi dell'identità, dell'illusione, della follia.

E' piuttosto nell'equilibrio e nel sottile dosaggio fra tutte queste componenti che consiste la misura più efficace e più alta del teatro di Eduardo.



## **PERCORSI INTERDISCIPLINARI**

*Serena Petrone*

Il motivo tematico individuato nel testo poetico di Eduardo De Filippo *Ti Sistieme*, ossia quello del *prender moglie*, costituisce un *topos* ricorrente nella letteratura italiana che ben si presta a costituire il filo tematico nella creazione di un percorso interdisciplinare stimolante e variegato.

Diversi sono infatti gli ambiti disciplinari nei quali si può scorgere il motivo del *prender moglie*, dalla letteratura italiana e latina, alla storia romana, con particolare riferimento al rito del matrimonio e alla condizione della donna, dal diritto romano alla Costituzione Italiana che sancisce in maniera chiara i diritti e i doveri di una coppia sposata civilmente.

Altri collegamenti si possono inoltre stabilire con l'insegnamento della religione, facendo riferimento alla regolamentazione del matrimonio e alla concezione sacramentale del matrimonio stesso, con la storia dell'arte, attraverso la lettura e il commento di opere artistiche a tema, ed infine con l'educazione musicale che ben si presta alla riflessione sul motivo analizzato.

Il motivo del *prender moglie* costituisce in effetti un interessante nucleo tematico, alquanto stimolante, che consente la strutturazione di una unità didattica e, più in generale, di un modulo trasversale ampio e dinamico.

### **LETTERATURA LATINA**

#### **Giovenale. Satira Sesta - Contro il matrimonio**

---

La Sesta Satira di Giovenale è una invettiva contro il matrimonio.

*“Forse un tempo, dice il poeta, in epoche remotissime, c'è stata qualche donna di cui si potessero apprezzare candore e moralità, che si potesse tranquillamente prendere in moglie”. Un amico del poeta vuole sposarsi: Forse farebbe meglio a impiccarsi”, gli consiglia Giovenale. “Nè in provincia nè tanto meno in una città è ormai possibile trovare*

*una ragazza che non sia di costumi piuttosto disinvolti e disinibiti in fatto di moralità; sono tutte assidue frequentatrici di spettacoli osceni, e poi, a sipario calato, non si fanno problemi a fare il filo a quei palestrati che hanno messo in mostra le loro maschie nudità. L'uomo si sposa - l'incauto - e non sa se i figli che poi gli arrivano sono davvero suoi".*

*"Ma chi te la fa fare di sposarti?" chiede pessimista all'amico. "Il matrimonio non è uno scherzo; il minimo che possa combinarti una moglie è di allontanarti dagli amici che avevi cari da scapolo, di trattare con crudeltà i tuoi schiavi, e alla prima occasione ti pianta in asso e ne sposa un altro".*

*"E non parliamone se ti porta in casa anche sua madre. Saranno talmente complici fra di loro per farti fesso che tu dovrai sopportare tutte le loro angherie. Finirà persino col portarti in tribunale, perché lei ne sa sempre di più degli avvocati. Poi va anche in palestra, o nell'arena, presa dalla mania degli esercizi che fanno i gladiatori, in mezzo a spade, cimieri e attrezzature maschili.*

*In casa non c'è verso di andare d'accordo con una moglie: è un'artista nell'inventarsi amanti tue per nascondere le tresche sue. E se hai la sventura di trovarla a letto con un amante, ha pure la sfrontatezza di spiattellarti in faccia che... anche lei è fatta di carne..."*

Catastrofico il quadro matrimoniale che Giovenale prospetta all'amico.

Il poeta latino intravede le cause di questa condizione femminile nelle eccessive ricchezze e nei mali che conseguono ad un lungo periodo di pace; la colpa è tutta dell'opulenza in cui ormai vive la società latina, per cui le donne diventano immorali e più sfrenate degli uomini.

Analoghe considerazioni si riscontrano in **Seneca** il quale ritiene, coerentemente con la sua filosofia di vita, che il matrimonio turbi la tranquillità d'animo dell'uomo saggio come è espresso in **Contro il matrimonio, ovvero perché all'uomo saggio non convenga prender moglie**

## **STORIA ROMANA-DIRITTO**

### **Il matrimonio nella Roma antica**

All'origine il matrimonio non era basato su alcun rito, era sufficiente la convivenza *cum affectione* a sancire legalmente l'unione.

Fu con gli ordinamenti dell'antica Roma che ebbe diffusione un criterio distintivo della famiglia "legalizzata" dal rito pubblico.

La formula matrimoniale latina, nella sua estrema concisione, "*Ubi tu Gaius, ego Gaia*", sintetizza la condizione della donna che la pronunciava e che, con questa dichiarazione, si sottometteva alla *potestas* del marito, lasciando contestualmente quella del *pater familias*, venendone ascritta al complesso dei beni disponibili.

Secondo la definizione del giurista romano Modestino, *nuptiae sunt coniunctio maris et feminae et consortium omnis vitae, divini et humani iuris communicatio* ("le nozze sono l'unione tra uomo e donna implicante un consorzio di tutta la vita, retta dal diritto divino e umano").

Il matrimonio romano era organizzato dai padri dei futuri sposi, che facevano conoscenza solo al momento del loro fidanzamento (in occasione del quale il giovane promesso sposo offriva del pane). Il matrimonio faceva parte infatti dei doveri del cittadino romano.

La data della cerimonia e il suo svolgimento erano soggetti ai presagi degli auguri.

La sposa era vestita di bianco, coperta dal *velarium flammeum*, velo di colore arancio, e incoronata di una corona di fiori.

La cerimonia è descritta dal poeta latino **Catullo**.

Le *justae nuptiae* (giuste nozze) erano tuttavia riservate ai soli cittadini romani; era questo l'unico matrimonio riconosciuto dal diritto. In tutti gli altri casi, (un cittadino e una non-cittadina, o una schiava) il matrimonio non era riconosciuto, e i bambini nati da tali unioni erano illegittimi. Gli sposi dipendevano allora dalla giurisdizione del loro paese d'origine. Nel caso degli schiavi, il loro padrone poteva accordargli il *contubernium*, unione senza valore giuridico, così come poteva romperlo.

## LETTERATURA ITALIANA

Il matrimonio non è certo conveniente per il savio in quanto costituisce un impedimento allo studio delle lettere. Un motivo, questo, attestato anche in Seneca e ripreso dall'umanista Boccaccio

### **Giovanni Boccaccio. Corbaccio.**

*"e però il savio non dover prender moglie, per ciò che essa, innanzi all'altre cose, impedisce lo studio della filosofia, né è alcun che possa a ' libri e alla moglie servire"*

Il matrimonio è considerato anche come una sorta di costrizione che induce alla scelta obbligata di una donna qualunque.

### **Giovanni Boccaccio. Decamerone. Decima giornata. Novella decima**

*”Il marchese di Saluzzo, da' prieghi de' suoi uomini **costretto di pigliar moglie** , per prenderla a suo modo, piglia una figliuola d'un villano, della quale ha due figlioli, li quali le fa veduto di uccidergli. Poi, mostrando lei essergli rincresciuta e avere altra moglie presa, a casa faccendosi ritornare la propria figliuola come se sua moglie fosse, lei avendo in camicia cacciata e ad ogni cosa trovandola paziente, più cara che mai in casa tornatalasi, i suoi figliuoli grandi le mostra, e come marchesana l'onora e fa onorare”.*

Prender moglie, o meglio innamorarsi, è considerato un pericolo tremendo contro cui occorre un rimedio che consiste nello sposarsi per...scherzo

### **Luigi Pirandello. Ma non è una cosa seria - Commedia in tre atti - 1918**

***Memmo:** Dico per una natura come la mia, signor Barranco: accensibile, infiammabile. Il senno mi rovina. Me la sono scampata oggi; domani incapperei daccapo. Che senno! Che senno! Ci vuol altro! Ho trovato il vero rimedio, vi dico, per salvarmi - se non voglio morire - dal pericolo tremendo che mi sovrasta, di prender moglie.*

***Memmo:** Perché lei è separato dalla moglie ? Ma so meglio di lei, caro signore, che non si scherza col matrimonio! Ho rischiato la vita per salvarmi da esso...*

***Virgadamo:** Filatissimo! Logicissimo! Il signor Speranza sposa, infatti, per non prender moglie!*

***Memmo:** Proprio così!*

***Grizzoffi (a Virgadamo):** Lei è un buffone!*

***Memmo:** Ma no, caro signore: è lei che non capisce niente! Io sposo proprio per guardarmi dal pericolo di prender moglie sul serio!*

### **Giambattista Basile. I tre cedri**

Ciommetiello non vuole assolutamente prender moglie ma cambierà ben presto idea quando, tagliandosi un dito su una ricotta, desidererà una moglie di carnagione bianca e rossa come

quel miscuglio di ricotta e di sangue. Per cercarla se ne va pellegrino e, sull'Isola delle Fate, riceve tre cedri. Tagliatone uno si assicura una Fata bella come la desidera il suo cuore, ma costei è uccisa da una schiava che lui prenderà in moglie. Scoperto l'inganno, la schiava è uccisa e la Fata, tornata in vita, diventa regina.

*“Il Re di Torrelunga aveva un figlio maschio che era il suo occhio destro. Su di lui aveva posto tutte le speranze e non vedeva l'ora di maritarlo con un buon partito per essere chiamato nonno. Ma questo Principe era tanto contrario all'amore e scontroso che, quando sentiva parlare di prendere moglie, scuoteva la testa e pareva lontano cento miglia”.*

### **Federigo Tozzi . Le tre croci. 1918**

Un atteggiamento ostile e reticente nei confronti del matrimonio si riscontra nell'atteggiamento di Enrico Gambi, protagonista del romanzo di Tozzi.

Enrico vive a Siena dove gestisce una libreria ereditata dal padre insieme ai fratelli che, non essendo in grado di occuparsi del commercio, fanno precipitare gli affari fino alla rovina.

*Allora, Enrico disse:*

*- Io, invece di prendere moglie, mi metterei un pietrone al collo e m'affogherei.*

*- Ma tutti non sono come te!*

*- Perché non hanno la mia furbizia!*

*E con la voce, che gli cambiava tono, quando voleva preparare gli altri a udire qualche scappata, proseguì:*

*- Bel piacere a prender moglie! Allora, anche di me direbbero che ho le corna!*

## **EDUCAZIONE MUSICALE**

### **Gaetano Donizetti - Don Pasquale**

Dramma buffo in tre atti (1808)

Don Pasquale, anziano e benestante celibe, decide di prender moglie non per amore ma solo per il fine di diseredare il nipote Ernesto.

Felice e impaziente di sposarsi, Don Pasquale caccia di casa il nipote. Norina, che per un astuto piano impersonerà il ruolo di Sofronia, fingerà di sposare Don Pasquale, rendendogli poi la vita impossibile, diventando dispotica, aggressiva, raddoppiando lo stipendio alla servitù, facendo grandi acquisti e lasciando sbalordito il neo-sposo. Don Pasquale cerca invano di opporsi al fatto che la giovane sposa vada a teatro con Ernesto, ma Sofronia, che intanto ha speso interi capitali in sarti e gioiellieri, si ribella giungendo perfino a colpirlo con uno schiaffo. Don Pasquale è esterrefatto e addolorato: mentre la moglie si allontana trova anche una lettera nella quale un amante le dà un appuntamento in giardino. La lettera fa parte del piano. Il povero Don Pasquale confesserà di essersi pentito del matrimonio. La burla viene scoperta e Don Pasquale, sollevato per la riconquistata libertà, benedice infine le nozze di Ernesto e Norina.

**Don Pasquale**

*La vostra ostinatezza*

*d'ogni impegno mi scioglie.*

*Fate di provvedervi. Io prendo moglie.*

**Ernesto**

*(nella massima sorpresa)*

*Prender moglie?*

**Don Pasquale**

*Sì, signore.*

**Ernesto**

*Voi?...*

**Don Pasquale**

*Quel desso in carne e in ossa.*

**Ernesto**

*Perdonate lo stupore...*

*La sorpresa... (Oh questa è grossa!)*

*Voi?...*

**Don Pasquale**

*L'ho detto e lo ripeto.*

*(con impazienza)*

*Io, Pasquale da Corneto,*

*possidente, qui presente,*

*qui presente, in carne ed ossa,*

*d'annunziarvi ho l'alto onore*

*che mi vado ad ammogliar.*

**Ernesto**

*Voi scherzate.*

**Don Pasquale**

*Scherzo un corno,*

*lo vedrete, al nuovo giorno.*

*Sono, è vero, stagionato,*

*ma ben molto conservato,*

*e per forza e vigoria  
me ne sento da prestar.*

## **GIOACHINO ROSSINI. L' ITALIANA IN ALGERI**

Dramma giocoso per musica in due atti, 22 maggio 1813

Mustafà, Bey di Algeri, stanco della propria moglie, Elvira, matura un doppio proposito: dare in sposa Elvira a Lindoro, il suo schiavo italiano, e trovare per sé un'italiana. D'altronde, confessa Mustafà a Haly, capitano dei corsari algerini, una moglie «dabben, docil, modesta» per un turco è un partito comune, mentre per un italiano sarebbe assai rara. Haly viene dunque incaricato di mettersi alla caccia dell'italiana. Lindoro intanto, all'oscuro dei propositi di Mustafà, pensa alla propria amata lontana e si strugge d'amore. Sopraggiunge Mustafà e gli manifesta l'intento di dargli moglie. Vista la renitenza di Lindoro, passa a elencare tutte le qualità della candidata. Lindoro si sente in trappola e cerca di sottrarsi alla bizzarra proposta. ("Se inclinassi a prender moglie").

*Serenate il mesto ciglio*

*Ritiratevi tutti*

*Languir per una bella*

*Ah, quando fia ch'io possa*

*Se inclinassi a prender moglie*

*Quanta roba! Quanta schiavi!*

*Gia ci siam*

*Ah! Isabella... siam giunti a mal partito*

*Ai capricci della sorte*

*Ascoltami, Italiano*

*Dunque degg'io lasciarvi*

*Gia d'insolito ardore*

*Vi dico il ver*

*Viva, viva il flagel delle donne*

## **DIRITTO – EDUCAZIONE CIVICA**

### **Il matrimonio nella legge italiana**

La Costituzione italiana dedica alla famiglia tre articoli (collocati all'interno del Titolo II intitolato "Rapporti etico-sociali").

L'art. 29 stabilisce che

*"La Repubblica riconosce i diritti della famiglia come società naturale fondata sul matrimonio.*

*Il matrimonio è ordinato sulla eguaglianza morale e giuridica dei coniugi, con i limiti stabiliti dalla legge a garanzia dell'unità familiare".*

L'art. 30 stabilisce che

*"È dovere e diritto dei genitori mantenere, istruire ed educare i figli, anche se nati fuori dal matrimonio.*

*Nei casi di incapacità dei genitori, la legge provvede a che siano assolti i loro compiti.*

*La legge assicura ai figli nati fuori dal matrimonio ogni tutela giuridica e sociale, compatibile con i diritti dei membri della famiglia legittima.*

*La legge detta le norme e i limiti per la ricerca della paternità".*

L'art. 31 stabilisce che

*"La Repubblica agevola con misure economiche e altre provvidenze la formazione della famiglia e l'adempimento dei compiti relativi, con particolare riguardo alle famiglie numerose.*

*Protegge la maternità, l'infanzia e la gioventù, favorendo gli istituti necessari a tale scopo".*

Inoltre, nel diritto italiano

- La donna ottiene l'affidamento dei figli in oltre l'80% dei casi di divorzio.
- Entrambi i coniugi hanno il dovere formale di sostegno al coniuge (non più solo il marito).
- I figli nati fuori dal matrimonio hanno gli stessi diritti di sostegno dei figli legittimi.
- Nella maggior parte degli stati lo stupro all'interno del matrimonio viene punito legalmente.
- Il marito non può punire fisicamente la propria moglie.
- Le proprietà acquisite dopo il matrimonio non appartengono al solo titolare. Queste proprietà sono considerate coniugali e devono essere condivise dai coniugi secondo la legge della comunione o un'equa distribuzione giudiziale

## **RELIGIONE**

Con il concilio Lateranense IV nel 1215, la Chiesa Cattolica regolamentò ufficialmente il matrimonio per la prima volta:

- impose l'uso delle pubblicazioni (per evitare i matrimoni clandestini)
- fu istituito il matrimonio come sacramento
- per evitare i divorzi, il matrimonio fu legalmente reso indissolubile, salvo per morte di uno dei due coniugi
- fu richiesto il consenso libero e pubblico degli sposi, da dichiarare a viva voce in un luogo aperto (contro le unioni combinate)
- fu imposta un'età minima per gli sposi



- fu regolamentato l'annullamento del matrimonio in caso di violenze sulla persona, rapimento, non consumazione, matrimonio clandestino ecc.
- fu necessario il Battesimo, affinché il matrimonio fosse stato considerato "validum"

## **STORIA DELL'ARTE**

Lettura e commento di alcune opere artistiche che rappresentano il tema del matrimonio quali, ad esempio

*Lo Sposalizio di Maria* di Giotto, *Lo Sposalizio di Maria* di Carpaccio, *Lo Sposalizio mistico di Santa Caterina* di Michelino da Besozzo, *Lo sposalizio della Vergine* di Raffaello Sanzio

## TESTIMONIANZE SULL'AUTORE

*Romana Di Maio*

Nel parlare di Eduardo de Filippo, mi sovengono prepotentemente alla memoria episodi di vita vissuta che, mi furono narrati spesso, in quanto parte della memoria familiare, in virtù di una lontana cugina, in verità, assai ciarliera, che, avendo calcato, a lungo, i palcoscenici, napoletani e non, ebbe diverse occasioni di incontrare Edoardo De Filippo in persona, come pure alcuni suoi collaboratori. In particolare, fu diretta dall'aiuto regista, di cui il celebre attore si avvalese, nell'ultima parte della sua lunga carriera artistica, e che volle al suo fianco anche nella sua ultima rappresentazione, il "Cappello a sonagli" pirandelliano, avvenuta, in un tempo ormai quasi immemorabile, in un teatro napoletano, il "San Ferdinando", a cui i De Filippo, da sempre, furono legati da un particolare rapporto, posto che in esso avvennero buona parte delle loro rappresentazioni giovanili, quando ancora i tre celebri fratelli si esibivano insieme.

Fu in occasione della rappresentazione del "*Cappello a sonagli*" che il grande attore recitò, temo, per l'ultima volta, due sue poesie giovanili.

Il prof. Palumbo, che era presente tra il pubblico, invano ne ricercò il testo edito, sperando di proporle ai suoi allievi della scuola media di Pimonte, certo che avrebbero incontrato il favore dei ragazzi, così come erano state accolte dall'ovazione, in sala.

De Filippo avrebbe dichiarato esplicitamente di voler salutare il suo pubblico con qualcosa di suo, dopo averlo intrattenuto con un'opera altrui, ma comunque degna di essere interpretata da lui...

L'allora aiuto-regista riferì, anni dopo, che la scelta di recitare Pirandello, come ultimo lavoro sulle scene, era stata dettata da un desiderio, quasi di rivalsa, del grande attore e autore napoletano, alle critiche di chi lo aveva definito, con faciloneria, uno scrittore di commedie troppo commerciali, e attore comico, senza nessuna grande capacità interpretativa.

Critiche, che, tra l'altro, risalivano a parecchi anni prima, ma sembra che il grande artista, nella vita privata, fosse un vero brontolone, che rammentava continuamente il passato e ricordava e narrava, spesso, fatti, risalenti a quando era un ignoto, tra i tanti autori e attori napoletani, con in più l'aggravante di vivere in una forte condizione di disagio, figlio illegittimo, di un grande attore, Scarpetta, che lo aveva fatto crescere tra infinite difficoltà

economiche e a cui lui rimproverava apertamente di non avergli mai fornito un adeguato sostegno, neanche dal punto di vista affettivo.

Non a caso, dopo l'esordio, giovanissimo, nella compagnia teatrale di Edoardo Scarpetta, e poi del figlio di questi, Vincenzo, egli era passato, insieme ai fratelli, Peppino e Titina, nella compagnia Molinari e quindi ad una attività autonoma, con la compagnia "I De Filippo", al fianco dei fratelli.

De Filippo rimembrava spesso i molti torti subiti da parte della critica, che vedeva con occhi molti ostili non solo il teatro dialettale, ritenuto poco impegnato, ma anche la sua estrema vicinanza a posizioni politiche non proprio allineate al potere, visto che era iscritto all'allora partito comunista.

Più spesso, raccontava di come e perché egli stesso si volesse definire un vero "tirchio".

Rammentava di come il padre, Scarpetta, pur essendo alquanto agiato, avesse fatto mancare il necessario ai figli naturali, ignorandoli, per cui il grande Edoardo dichiarava, con auto-ironia, che aveva imparato a risparmiare così bene sul necessario, che sapeva come farne a meno...

De Filippo si vantava di aver imparato, per esempio, a non pagare ciò che pur acquistava, e di aver preso questa abitudine in seguito ad una serie di rappresentazioni teatrali, a Trieste, nel corso della quale, aveva acquistato qualcosa in un negozio di pellami. Non avendo denaro contante, aveva pagato con un assegno, immediatamente accettato dal commerciante, entusiasta.

Ritornato, dopo qualche tempo, aveva visto il suo assegno esposto in vetrina: per poter dimostrare che il celebre attore era stato uno dei propri clienti, non lo avevano riscosso, ma esposto...

De Filippo raccontava volentieri questo episodio ai suoi collaboratori, raccomandando loro, che quando sarebbero stati altrettanto famosi, facessero lo stesso: lui pagava tutto con degli assegni, che poi non venivano quasi mai portati in banca per la riscossione... ma bisognava aver la cautela di cambiare negozio ad ogni acquisto, in modo da non lasciarne uno solo, da esporre, o...avrebbero finito per incassarli!

In questo episodio, a lui assai gradito, si può intravedere come quella famosa melanconia di Edoardo, nascesse da reali esperienze di vita, così che egli rappresentava sulle scene, in chiave comica, gli affanni e i dolori quotidiani della gente semplice del popolo, vissuto in un periodo storico assai duro, tra due guerre mondiali e altrettanti tragici dopoguerra, affanni che di certo non erano caratteristica dei soli napoletani, il che spiega il grande successo, anche internazionale, goduto dal teatro di Edoardo De Filippo.

Non bisogna, quindi, stupirsi, se nel breve componimento, che stiamo presentando, la prima parola, che dà la prima chiave di lettura alla poesia sia proprio “*soldo*”.

La dimensione del disagio economico, erano parte della vita quotidiana di molte persone, sue contemporanee: De Filippo è nato, a Napoli, nel lontano 1900.

Cominciò a conoscere l’agiatezza solo quando, nel 1932, insieme ai fratelli costituì una compagnia di teatro autonoma e così ottennero un grande successo di pubblico, rappresentando commedie umoristiche, scritte, per lo più, da loro stessi.

Così si imposero all’attenzione del pubblico, presentando testi svincolati dalla tradizione, anche se il fratello Peppino preferiva apertamente ispirarsi a vecchi canovacci del teatro comico napoletano; difatti, poi, proseguì il suo percorso artistico in modo autonomo, costituendo una sua compagnia.

Il teatro di Edoardo era molto più impegnato, colmo di un umorismo velato da una costante malinconia e di una fantasia estremamente originale. Non mancò di affrontare tematiche di largo respiro, ambientando le commedie nella Napoli del dopoguerra, fino a condurre il suo teatro, pur dialettale, ad una dimensione europea.

Fu anche attore, diretto da Vittorio De Sica, oltre che attore, sceneggiatore e regista in riduzioni cinematografiche di sue commedie.

Veniamo al testo, tratto dalla raccolta “*Poesie*”, di Edoardo De Filippo, “*Te sistieme*”:

Nu soldo dint’ a sacca nn’ o trovavo:  
Il’amice, cene, femmene, o triato...  
A lira overamente nn’ a curavo,  
e quase sempe stevo disperato.

Dicev’a ggente:”Sulo na mugliera  
Te po’ cagnà sta capa p’a galera.  
Te nuore, te sistieme n santa pace...  
Siente na vota nu consiglio mio!”

Embè, mò nun me pozzo fa’ capace,  
embè, v’o giuro, quanto è certo Dio:  
j’ nun so stato maie tanto nguaiato  
(commo a mo ca songo sistemato).

Si può legittimamente ritenere che le strofe siano state ordinate sulla base del tema trattato: la prima, difatti, esprime il disagio dell'autore, nella seconda si presenta quasi il coro greco, nella terza si rappresentano gli effetti del matrimonio d'interesse, che arreca nuovi problemi al poeta.

Le parole d'apertura, chiave di lettura che rafforza questa suddivisione delle singole quartine, rimandano, dapprima, ai problemi economici, poi, alla *vox populi*, infine, al disappunto di chi si è uniformato a quei consigli, che dice d'aver ricevuto.

E' evidente che prevale la coordinazione, per asindeto, che rende lo scorrimento del discorso più agevole, anche grazie ad un periodare molto semplice. Emerge l'istanza di farsi comprendere il più chiaramente possibile.

Questi elementi ci rimandano inevitabilmente al retroterra ideologico dell'autore, che sceglieva di rivolgersi ad un pubblico non necessariamente intellettuale, spesso composto per lo più da semicolti, e che non disdegnava i non pochi analfabeti, che caratterizzavano la realtà sociale napoletana del tempo.

Scelta, questa, legata al forte sentimento di affinità con il proletariato, che si può facilmente supporre in un marxista convinto.

Peraltro, è facile supporre che in un periodo storico in cui tante erano state le difficoltà, legate alla posizione internazionale dell'Italia, alle due guerre, all'occupazione, alle molte distruzioni e ai tanti deceduti al fronte, anche il tema del matrimonio fosse piuttosto sentito dal popolo.

Infatti erano molte le persone che erano rimaste vedove, dopo un matrimonio celebrato in extremis, subito prima della partenza per il reclutamento, che era coscrizione obbligatoria: quindi non si ci poteva sottrarre alla partenza perché questo era considerato diserzione. Altrettante le donne il cui fidanzato non era ritornato, o se lo aveva fatto, era tornato invalido.

Durante la prima guerra mondiale, sul fronte italiano, venivano utilizzati abitualmente dei gas asfissianti, oggi vietati, che lasciavano molti ciechi, ed erano i più fortunati, perché alcuni morivano.

E' forse molto duro, da accettare, ma lo scopo di queste azioni belliche, era proprio quello di causare quanti più feriti possibile, in modo da gravare il nemico dell'onere di soccorrerli, necessariamente, pena il rischio di vedere l'esercito insubordinarsi. In questo modo si costringevano gli avversari a gravarsi di un cospicuo aggravio di spesa, che finiva con il condizionarli, nelle vicende belliche successive.

Questi invalidi, non potendo guadagnare abbastanza, per poter mantenere una famiglia, non si sposavano facilmente.

Lo stesso si può dire delle cosiddette “*vedove bianche*”, cioè di quelle donne, giovani, il cui fidanzato non era ritornato dalle battaglie, a causa di una vera e propria penuria di uomini in grado di costruirsi una famiglia, data la falciatura delle battaglie, che aveva addotto tanti lutti.

Coloro che, per queste ragioni, non si formavano una propria famiglia, erano considerati un vero e proprio peso per la società, anche in virtù del diritto di famiglia, che prevedeva che la vita dei membri della famiglia stessa venisse subordinata in tutto, quindi anche dal punto di vista economico, al padre, in quanto capo famiglia, sotto la cui *potestà*<sup>1</sup> erano inclusi coloro che, pur adulti, non si fossero costituiti una propria famiglia ex novo.

Nel periodo fascista, poi, il tema della famiglia era stato fatto oggetto di particolari attenzioni, da parte dello stato legislatore, che mirava apertamente ad incrementare la natalità, in vista della posizione politica, fortemente interventista e quindi bisognosa di soldati da utilizzare in guerra, della classe dirigente. Fino a stabilire di aggravare i celibi, di una particolare tassazione aggiuntiva, tra l'altro, di entità non irrilevante, al fine di incrementare i matrimoni.

Quindi sposarsi era considerato un fatto normale e non farlo, cosa che oggi ci potrebbe apparire del tutto lecita, di fronte ad una società che vede tante persone che scelgono di vivere, per le più svariate ragioni, come singole autosufficienti, era come porsi, volontariamente o non, ai margini della società, anche perchè la politica del tempo, per ragioni varie, escludeva, con estrema intransigenza, ogni apertura verso ogni forma di diversità, rispetto all'istituto del matrimonio, considerato cellula fondante della società stessa.

Se una o più donne avessero osato voler vivere da sole, a quel tempo, sarebbero state bollate all'istante dall'opinione pubblica. Persino se stessero cercando di fondare un nuovo ordine religioso, come accadde a Teresa Verzeri, nobile bergamasca, chiamata “*la pazza*”.

Era normale, quindi, che persone particolarmente abili nel combinare matrimoni, si adoperassero nel compiere una vera opera di convincimento verso i riluttanti, difatti esisteva persino il termine di “*sensale di matrimonio*”, proprio per indicare queste persone, che del combinar matrimoni facevano un vero e proprio lavoro.

Il principale scopo delle donne sposate era proprio quello di garantire un degno matrimonio alle proprie figlie ancor nubili e a questo scopo cominciavano ad adoperarsi fin dalla più tenera età delle stesse.

Il matrimonio prevedeva l'esborso di una dote<sup>2</sup>, cioè di denaro contante, o anche di beni mobili<sup>3</sup> quanto, per le più ricche, immobili, e questo tanto a garanzia della moglie, che, in

---

<sup>1</sup> Crf. Statuto Albertino.

<sup>2</sup> Il cui possesso e la cui amministrazione veniva regolamentata con complicati contratti prematrimoniali, detti appunto *dotali*.

caso di decesso del marito, avrebbe potuto trarre sostentamento dalla propria dote, quanto a beneficio del marito, che della dote era spesso sia amministratore che usufruttuario, o che contava sulla dote per potersi aiutare a provvedere al sostentamento della moglie, se non della globalità della famiglia.

Per le persone del popolo, la dote della moglie, spesso, consisteva solo in alcuni oggetti utili per la casa degli sposi, magari stoviglie, o pezzi di corredo, come lenzuola, coperte, che, in caso di difficoltà economiche estreme, potevano essere venduti, o impegnati, al monte di pietà il che risultava certamente più facile laddove fossero stati realizzati in tessuto pregiato, o ricamati in vario modo. Usanza, quella del corredo nuziale, che ancora è presente in alcuni contesti.

Chi non voleva, o non poteva sposarsi, aveva solo un'altra alternativa di vita: scegliere di diventare religioso. Scelta quanto mai impegnativa: il seminario era costosissimo, inavvicinabile, per la gente del popolo, che, in caso di una reale vocazione religiosa, aveva un'unica speranza consistente nel cercare un agiato benefattore che provvedesse a finanziare gli studi del giovane.

Per le suore l'obbligo di versare una dote al monastero era *conditio sine qua non* per la professione religiosa, per cui le più povere portavano in dote solo oggetti di valore minimo<sup>4</sup>, e finivano, poi, con il dover servire per tutta la vita le “*madri*”, che potevano vantare una dote cospicua, infatti esisteva anche un termine apposito per definire queste suore povere: erano chiamate “*converse*”, cioè dedite ai lavori più umili.

Per cui il riferimento alla “*gente*”, che spinge il poeta a sposarsi, fa realmente parte del contesto in cui si muove il poeta, è una normale forma di interferenza nella sfera del privato, abituale nella realtà sociale di quel periodo e non deve stupirci.

Non dimentichiamo che, durante la gioventù di De Filippo, era ancora pienamente in vigore, in Europa, il diritto di famiglia guglielmino, che non esitava nel regolamentare a norma di legge, con svariate centinaia di articoli, commi e sottocommi, ogni aspetto dei rapporti matrimoniali e familiari, fino a prescrivere in ogni menomo particolare, il ruolo dei coniugi e quello dei figli rispetto a questi. I precetti del legislatore prussiano arrivavano fino a chiarire che il padre, in quanto capo famiglia, aveva il diritto, oltre che il dovere, di stabilire, a priori, e, di conseguenza, di far rispettare la durata, da lui stesso stabilita in precedenza, dell'allattamento al seno dei figli, oltre a dover imporre l'osservanza di tutto questo complicato complesso di leggi che regolamentavano il suo ruolo *potestabile* in seno alla famiglia. Considerando la famiglia come l'istituto fondante della società e quindi dello stato

---

<sup>3</sup> Si poteva parlare tanto di capi di bestiame, come di mobilia, o di ogni sorta di mercanzia.

<sup>4</sup> Come, per esempio, un cesto di vimini.

che quella società esprimeva, il legislatore non aveva esitato a stabilire e a regolamentare finanche i rapporti intimi, tanto da definire, con una apposita norma di legge, anche il divieto per le madri e le nutrici di coricare nel proprio letto i lattanti.

Il dettato dello Statuto Albertino, in vigore fin dal 4 marzo 1848, che, non a caso prevedeva originariamente che *“I cittadini ammessi al voto devono essere di sesso maschile, non devono essere analfabeti, devono appartenere ad una classe abbiente”*, contemplava gli effetti civili del matrimonio religioso, in virtù del tacito, benché, di fatto, reciproco supportarsi delle due istituzioni, Stato e Chiesa, peraltro diverse nei fini dichiarati, ma di fatto allineate nel supportare il mantenimento dello status quo. Il rito del matrimonio religioso prevedeva per la donna l’obbligo di impegno all’obbedienza e al rispetto del marito, che non era tenuto a fornire le stesse garanzie.

Solo il primo gennaio 1948, con l’entrata in vigore della Costituzione Repubblicana, in Italia, si introduce il concetto giuridico di famiglia fondata sul *“matrimonio ordinato sull’eguaglianza morale e giuridica dei coniugi, con i limiti stabili dalla legge a garanzia dell’unità familiare”*<sup>5</sup>.

Va da sé, che l’entrata in vigore della Costituzione<sup>6</sup>, anche considerando la reale dirompenza giuridica delle nuove norme, ma stiamo parlando di dirompenza giuridica, appunto e non sociale, non abbia precisamente determinato un mutamento radicale nei costumi del popolo italiano, e quindi neanche di quello napoletano, di cui, qui si va a trattare.

Come va da sé, che la riforma del diritto di famiglia, con cui si attribuiva ad entrambi i genitori uguale *“Potestà parentale”* e si aboliva finalmente la sottomissione della moglie alla *potestà maritale*, sia stata poi realizzata dal parlamento della repubblica a prezzo di una immensa fatica e di grandi discussioni e sia entrata in vigore solo nel 1975<sup>7</sup>. Finalmente in essa si parla di famiglia in cui i coniugi vivano in regime di comunione di beni. Resta il concetto, risalente al precedente diritto, del possesso esclusivo, a titolo personale, e in caso di cessazione del rapporto matrimoniale, dei soli beni la cui acquisizione risalga al periodo antecedente al matrimonio.

Quindi, se qualcuno suggerisce al poeta scapestrato di sposarsi per mettere la testa a partito, lo faceva a ragion veduta, visto che questo atto implicava una tal serie di conseguenze, che non era poi così raro che un matrimonio ben calibrato potesse essere la causa di una perenne agiatezza, per uno scavezzacollo, laddove questi avesse centrato l’obbiettivo di coniugarsi con una donna, magari anche vecchia, ma fornita di una cospicua dote.

---

<sup>5</sup> Costituzione della Repubblica Italiana, art. 29.

<sup>6</sup> Cfr. Costituzione, cit., art. 29, 30, 31.

<sup>7</sup> Legge n.151, del 19/5/75



## **BIOGRAFIA DELL'AUTORE**

### *Appendice*

Figlio naturale dell'attore e commediografo Eduardo Scarpetta e di Luisa De Filippo, Eduardo nacque a Napoli nel quartiere Chiaia, in via Giovanni Bausan.

Crebbe nell'ambiente teatrale napoletano insieme ai fratelli Titina e Peppino, rivelando fin da giovanissimo straordinarie doti comiche. I tre fratelli lavorarono insieme negli anni venti sia nell'ambito del teatro dialettale che in quello più eterogeneo del varietà, della rivista e dell'avanspettacolo.

Nello stesso tempo Eduardo compose testi di vario tipo, molti dei quali rimasti a lungo inediti.

Nel 1929 i tre De Filippo passarono nella compagnia Molinari e nel 1931 Eduardo scrisse per questa impresa artistica una delle sue opere più celebri, *Natale in casa Cupiello* interpretando la parte di Luca Cupiello. Successivamente Eduardo fondò, raccogliendo l'adesione dei fratelli, la compagnia del Teatro Uморistico "I De Filippo", che tenne banco a teatro dal 1932 al 1944, anno in cui Peppino l'abbandonò per darsi al cinema.

La scatenata verve comica dei tre fratelli risaliva alle forme farsesche dell'antica commedia dell'Arte, che Eduardo conosceva bene.

Eduardo sentiva il bisogno di abbandonare il "provincialismo" napoletano della compagnia, o per meglio dire di confrontarlo con le forme più prestigiose del teatro contemporaneo: l'incontro casuale con Luigi Pirandello, che ebbe come conseguenze una grande interpretazione dell'opera *Berretto a sonagli* nei panni di Ciampa (1936) e la scrittura della commedia *L'abito nuovo*, fu decisivo in tal senso.<sup>[1]</sup>

Dopo un periodo di crisi intellettuale, egli acquistò il semidistrutto Teatro San Ferdinando di Napoli, investendo tutti i suoi guadagni nella ricostruzione di un antico teatro ricco di storia. Al San Ferdinando interpretò le sue opere ma mise in scena anche testi di autori napoletani per recuperare la tradizione e farne un "trampolino" per un nuovo Teatro.

Adottò il parlato popolare, conferendo in questo modo al dialetto napoletano la dignità di lingua ufficiale, ma elaborò una lingua teatrale che travalicò napoletano ed italiano per diventare una lingua universale. Non vi è dubbio che l'azione e l'opera di Eduardo De Filippo siano state decisive affinché il "teatro dialettale", precedentemente giudicato di second'ordine dai critici, fosse finalmente considerato un "teatro d'arte".

Il teatro di Eduardo De Filippo va oltre la comicità "campana", supera i confini del teatro dialettale per diventare teatro puro e senza confini. Eduardo non abbandonò mai il suo impegno politico e sociale che lo vide in prima linea anche ad ottant'anni quando, nominato senatore a vita, lottò in Senato e sul palcoscenico per i minori rinchiusi negli istituti di pena.

Tradotto e rappresentato in tutto il mondo, combatté negli anni sessanta per la creazione a Napoli di un teatro stabile. Continuò ad avere successo e nel 1963 gli venne conferito il "Premio Feltrinelli" per la rappresentazione *Il sindaco del rione Sanità* (da cui nel 1997 sarà tratto un film interpretato da Anthony Quinn).

Del 1973 è *Gli esami non finiscono mai*, allestito con successo per la prima volta a Roma: tale commedia gli permise di vincere il "premio Pirandello" per il teatro l'anno successivo. Dopo aver ricevuto due lauree *honoris causa* (prima a Birmingham nel 1977 e poi a Roma nel 1980) nel 1981 fu nominato senatore a vita e aderì al gruppo della Sinistra Indipendente. Quando morì, la camera ardente venne allestita al Senato e fu sepolto al cimitero del Verano, dopo solenni esequie trasmesse in diretta televisiva, e dopo il commosso saluto di oltre trentamila persone.

Nel teatro italiano, la lezione di Eduardo resta imprescindibile non solo per quanto concerne la contemporanea drammaturgia napoletana (Annibale Ruccello ed Enzo Moscato) e tutta quella fascia di "spettacolarità" tra cinema-teatro-televisione che ha riconosciuto in Massimo Troisi il proprio campione; ma tracce dell'influenza di Eduardo si riconoscono anche in Dario Fo ed in tutta una serie di giovani "attatori" come Ascanio Celestini (soprattutto in merito al linguaggio) o di personalità sconosciute al grande pubblico che lavorano nell'ambito della "ricerca" (si ricordi ad esempio Gaetano Ventriglia).