

PIRANDELLISMUL ȘI EDUARDISMUL: DOUĂ POETICI DIFERITE?

Svetlana Târțău
Dr., prof.universitar interimar
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Republica Moldova
e-mail: tartausvetlana@yahoo.it

Abstract: *The author brings out observations about Pirandello's influence on Eduardo De Filippo's works, using such terms as pirandellism and eduardism, both theatrical poetics that appeared in the Italian theater of the twentieth century.*

*In order to see the similarities and differences between them, the author analyzed the comedies by Eduardo De Filippo *Questi fantasmi* and *La grande magia*.*

In the writings of Giorgio Pullini we find out that Eduardo was influenced by Pirandello, but from pirandellian dialectics, in the works of Eduardo we find invented dialogues. However, the subject-matter is built in a different way, it is further developed, it is closer to the present than to the one of contradictions between the human essence and people's knowledge of reality. Eduardo's drama is not based on the impossibility to find a common language between two realities that have lost logical links, but in the lack of possibilities to find common trust between two realities that have lost their moral relations.

Keywords: *pirandellism, eduardism, theatrical language, communication, illusion, reality.*

Întâlnirea dintre Eduardo De Filippo și Pirandello are loc în 1933 la Sannazzaro din Napoli. *Compania del Teatro umoristico* devenise deja faimoasă și, desigur, o mulțime de autori italieni manifestau interes pentru ea: Gino Rocco, Lucio D`Ambra, Armando Curcio, Luigi Antonelli, Ugo Betti. Evident, nu putea lipsi nici Luigi Pirandello.

Prietenia dintre Pirandello și Eduardo de Filippo va dura trei ani, în timpul cărora *Compania* va prezenta într-o versiune napolitană *Liola, Il berretto a sonagli* și se va lucra la *L`abito nuovo*.

Critica referitoare la unele comedii ale lui Eduardo din acel timp sugera influențe *pirandelliene* și faptul că o colaborare dintre acești dramaturgi ar fi demonstrat o apropiere sau o absolută independență.

Termenul *pirandellism* fusese inventat cu o semnificație dublă: aceea a *avangardismului* și aceea a unui adevărat mediu teatral în care se mișcă dramaturgia italiană din perioada interbelică.

Pentru a observa asemănări și diferențe dintre *pirandellism* și *eduardism* vom analiza două dintre comediile lui Eduardo de Filippo: *Questi fantasmi* și *La grande magia*.

Questi fantasmi (1946), scrisă imediat după *Filumena Marturano*, este o continuare a intențiilor lui Eduardo de denunțare a situației sociale ce se crease imediat după război. Această comedie este legată de *Grande magia* din 1948, atât prin tema generală - adulterul - care servește numai ca punct de plecare pentru a dezvălui alte motive de ordin moral și social, cât și prin faptul că protagoniștii trebuie să aleagă între a se răzvrăti sau nu în fața evenimentelor care îi urmăresc. Această *agitată fantezie comică*, cum a definit-o Silvio D'Amico, a continuat să aibă succes atât în Italia, cât și în străinătate, datorită structurii care alternează efecte comice și dramatice și datorită conținutului său, în care unii critici au revăzut influența pirandelliană (1).

Dintre toți criticii care pretind că Eduardo a fost influențat de Pirandello îl vom cita pe Giorgio Pullini, care dă cea mai completă definiție a *pirandellismului eduardian*. După el, acesta este “modul de contrapunere a realității unei prefăcătorii, existenței și aparenței, interiorului și exteriorului personajelor. Dar, din dialectica pirandelliană supraviețuiesc în Eduardo mai întâi de toate cadențele dialogate, adevăratele dezvoltări sau invenții de replici. Materia este făcută într-un mod diferit, este evoluată, așa zice, pentru a indica o fază succesivă și mai actuală decât aceea de contradicție între esența omului și cunoașterea realității de către alții.

Drama lui Eduardo nu constă în imposibilitatea de a găsi un limbaj comun între două realități din care sunt pierdute legăturile logice, ci în imposibilitatea de a găsi un plan comun de încredere între două realități din care s-au pierdut legăturile morale” (2).

1. Silvio D'Amico, *Palcoscenico dopogueira*. Vol.1. Ed. Radio Italiano, 1953,p.87
2. Giorgio Pullini, *Teatro italiano fra due secoli, 1850-1950*, Ed.Parenti, Firenze,1958, p.43-44

Questi fantasmi, bogată în incursiuni grotești de *suflete*, care în acest caz sunt *tulburate, triste, inocente, negre*, de apariții și dispariții ale obiectelor, este văzută de autor ca o tragedie, chiar dacă ne provoacă râsul.

Protagonistul din *Questi fantasmi* este Pasquale Lojaco, o inimă întristată, un om, viața căruia, la patruzeci și cinci de ani, este descrisă de autor, în textul explicativ, în următorii termeni:

“Are o față în care se reflectă neliniștea, poate că pentru că e în căutarea permanentă a unei cotituri, a unei soluții care i-ar permite să trăiască o viață un pic mai liniștită și i-ar oferi soției sale o viață fără griji. Are privirea unui om rătăcit, a unui om nemulțumit, dar căruia nu-i este dat să învingă” (3). A încercat mii de meserii, dar nenorocirea l-a urmărit mereu, iar acum este mai mult sau mai puțin, fără ocupație.

Îndată după război, Pasquale locuiește într-un apartament cu 18 odăi, într-un bloc care i-a fost cedat pe gratis pentru cinci ani, fiindcă el nu crede în vrăjile fantomelor despre care se spune că-l frecventează. Acest palat pare să aibă o valoare simbolică. Potrivit portarului, blocul are și o însemnătate istorică. Zidurile care înconjoară curtea au fost înălțate de Rodriguez Los De Lios, în cinstea unei doamne care a fost amanta lui. Tot blocul a fost ridicat într-o perioadă de timp în care au domnit mai mulți regi. “În timpul dominației franceze devine curtea Franței, Turciei, Elveției... Acest palat a văzut de toate. Și nu s-a sfârșit... La etajul întâi locuiește, de exemplu, o familie frumoasă de soldați americani” (4). Toate aceste aluzii istorice fac să gândim că palatul reprezintă Italia, care în lunga sa istorie “a văzut de toate”; sugerează în cheie simbolică situația care s-a creat în țară odată cu sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial. Astfel, palatul devine un microcosmos care reprezintă viața oamenilor și a societății.

După spusele portarului, apartamentul a fost frecventat de fantoma unui luptător antic care se plimba pe acoperișul blocului, însă de când s-a sfârșit războiul, nu s-a mai văzut. Acest fapt este semnificativ. S-ar părea că acum *adevărata* fantomă în ofensivă n-ar mai trebui să existe. De fapt, locul

3. Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, vol.I, Ed. Einaudi, Torino, 1973, p.117

4. Idem, p.116

ei este luat de o fantomă *falsă*, amantul soției protagonistului, care de acum înainte va umbla prin casă. Odată cu ea, în apartament se va instaura răul, dezordinea, trădarea, toate fiind identificate cu Italia și lumea. Această fantomă a putut intra în casă fiindcă *s-a fisurat* uniunea dintre Pasquale și Maria. Între ei s-a infiltrat lipsa de comunicare, acest flagel al umanității, denunțat de existențialism, care mai continuă să separe oamenii.

“Mari... ce tristețe... Cum se sfârșește tot entuziasmul, toată dragostea. Luni în șir fără a schimba un cuvânt, un gând... Și de cât timp nu te mai aud vorbind... Ți-amintești, Mari, cum făceam dragoste?... Ne priveam în ochi și nu vorbeam din timiditate, dar cu ochii ne spuneam atâtea lucruri... Poate că și acum când avem o inimă plină de amar, tristețe... reușim s-o deschidem unul altuia. Dar nimic...” (5). Cu această descărcare lirică rostită de Pasquale, Eduardo a știut să traducă cu mare măiestrie cuvintele aride ale unui sistem filozofic, a relevat o realitate tristă, sesizată numai de oamenii cei mai sensibili. Solidaritatea, văzută ca o ancoră de salvare după rupturile morale și sociale, cauzate de război, se “rupea” din cauza lipsei de comunicare între oameni. Pasquale crede că poate depăși bariera care s-a creat între el și soție, oferindu-i Mariei bunăstarea. Are încredere în puterea banului, în momentul în care declară că *fără bani devii un hoit*, sau că “binele, dragostea... trebuie să se transforme pentru unele femei într-o piatră prețioasă, într-un obiect de aur, ... dacă nu, se pierde... moare !” (6).

Eduardo dădea un avertisment celor care puteau remedia neliniștea morală și materială care se crease, asigurând o bunăstare economică.

Pasquale încearcă să câștige bani, crezând că astfel se va ameliora relația sa cu soția. Acceptă *ajutorul economic* al amantului-fantomă, gândindu-se să pună pe picioare o pensiune care ar oferi bunăstare soției sale.

Pasquale nu va mai putea să recâștige dragostea soției, armonia și

5. Idem, p.156

6. Idem, p.159

comunicarea ce ar trebui să existe între ei. Iluzia sa este alimentată și de faptul că după ce a vorbit cu inima în dinți cu amantul-fantomă, l-a convins să nu se mai întoarcă în casa lui și să-i lase o sumă de bani care a adus-o cu el pentru a fugi cu Maria. Atunci când Pasquale îi spunea profesorului Santannaio, *animă utilă*, că fantoma a plecat definitiv, acela îi răspunde că fantoma se va reîntoarce, poate... *sub alte înfățișări*.

Odată cu coborârea cortinei, aceste cuvinte prevestesc reîntoarcerea dezordinei morale și accentuează iluzia deșartă a protagonistului de a-și rezolva, cu bani, problemele matrimoniale.

Deci, în această comedie pot fi evidențiate două nuclee tematice fundamentale : acela al *comunicării dificile*, din ce în ce mai dificile, între așa-zișii semeni, adică lipsa unei solidarități umane între cei vii, și acela al *eternei fragilități a omului deprins să creadă că este adevărat ceea ce dorește* (7). Aceste două nuclee apar perfect integrate și corespunzătoare, pentru că incomunicabilitatea, la Eduardo, nu se naște atât din incertitudinea *personalității noastre* ca la Pirandello, cât din ceva mai “social”, adică din lipsa de încredere și abandonarea reciprocă, provenind din păcatul originar al *orgoliului*.

Zice Pasquale : “Ar fi suficient să întrebi ..., să clarifici și se poate merge înainte”. Dar orgoliul : “Eu mă simt superior...”, “Ori superior sunt eu...”. Și de la acest pas relațiile se răcesc, ”se naște o nesuportare reciprocă, nesuferire... și până la urmă ură, Mari...” (8).

Pasquale Lojacocono este un falit, un om a cărui viață este o decepție, el se agață disperat de iluzie pentru a salva dragostea deja pierdută. Această situație nu este cu adevărat nouă în teatru. Este nou, în schimb, faptul de a pune un personaj care se găsește într-o condiție umană atât de dureroasă să se “împrietenească” cu fantomele. Este nou și este, cred, un semn de curaj, fiindcă arta lui Eduardo De Filippo are o bază realistă care, de data aceasta, putea să nu coincidă cu natura poveștii înscenate în trei acte. Autorul a

7. Silvio D`Amico *Questi fantasmi*, Giornale Il tempo, 12 gennaio,1946

8.Eduardo de Filippo *Cantata dei giorni dispari*, vol.II. Ed.Einaudi,Torino,1973,p.183

rezolvat această dificultate exact în termenii teatrului adevărat. Inspirația inovației și cunoașterea perfectă a tehnicii teatrale de către De Filippo iese în evidență, de exemplu, în momentul în care Pasquale Lojaco se adresează către balconul apartamentului invizibil din casa de vizavi.

Observăm o imaginație și mai curajoasă în scena când Pasquale confundă soția și copiii amantului Mariei cu fantoma. Aici comedia ar putea dobândi un ton și un ritm ale unei farse ușoare, dar, dimpotrivă, sprijinindu-se pe o regie sagace și inspirată, dă viață unui fragment de teatru de o factură extraordinar de rafinată, capabilă de a comunica publicului sugestii suprarealiste.

Limbajul teatral al acestei opere este unul special: se obțin efecte de comic *fantastic* reflectând în același timp ambiguitatea situației și ambiguitatea protagonistului. Ezitarea este la baza mecanismelor scenice și verbale ale textului: ea trece de la public la protagonist.

Autorul declară pe bună dreptate că “forța comediei constă în ambiguitatea ei” Însă nu este vorba doar de o *ambiguitate* caracteristică acestui protagonist. Ambiguitatea specifică a lui Pasquale Lojaco intră într-o ambiguitate mai complexă, mai subtilă, care este caracteristică întotdeauna protagonistul eduardian.

Se știe că în comediile lui Eduardo este frecventă recunoașterea de la autor la protagonist, dar nu este vorba de o “dramaturgie subiectivă” ca la Strindberg. Proiecția (sau raportul) se poate deduce din diferite texte explicative “informative” (pentru care protagonistul prezintă asemănarea fizionomică și anagrafică cu autorul , lui îi sunt atribuite caracteristici psihologice și morale care relevă *simpatia* autorului față de personajul său).

Corrado Alvaro a scris, recenzând *Questi fantasmi*: “Invențiile scenice ca acelea ale amantului bogat, intrat în casă într-un dulap și care stă cu un buchet de flori în mână, sunt descoperiri teatrale pentru a face să-și piardă din strălucire invenția lui Pitoeff, ce făcea sosirea a “șase personaje ale lui Pirandello cu liftul. “Iar găina găsită în fiecare zi pe fereastră este strâns

înrudită cu nuvelistica lui Boccaccio”. (9)

În sfârșit, *Questi fantasmi* este o comedie în care fantezia teatrală, uimitor de fertilă a lui Eduardo fructifică toate sugestiile posibile rezultând din invențiile curajoase, grație unei cunoașteri profunde a tehnicii scenei pe care autorul a acumulat-o din experiența generațiilor și a autorilor dialectali care l-au precedat : capacitatea de a face să iasă la iveală durerile umane adunate din povestirile aparent vesele.

La grande magia reprezentată în 1950, reluând tema iluziei, reaprinde polemica pirandellismului lui Eduardo. Autorul, în schimb, scriind comedia sa, nu avea în gând metafizica lui Pirandello, ci numai o concepție despre viața pe care a dorit s-o illustreze: “Am dorit să spun că viața este un joc și că acest joc trebuie să fie sprijinit de iluzie, care la rândul său trebuie să fie alimentată de credință. Și am dorit să spun că orice destin este legat cu un firisor de alte destine într-un joc etern : un enorm joc pe care nu poți să-l observi dacă nu-i dai importanță, nu-l detaliezi”. (10).

Animatorul acestui joc, este Otto Marvuglia, un prestidigitator și iluzionist. Alt protagonist este Calogero di Spelta, căsătorit cu Marta. Acest cuplu trăiește aceeași dramă ca și soții Lojacono din *Questi fantasmi*. Eric Bentley, care a asistat la reprezentare, atunci când toți au strigat: ”Pirandello!”, nu este de acord cu această interpretare grăbită. El susține că nu s-a analizat “dacă Eduardo a fost influențat de Pirandello sau, pur și simplu, dacă a băut din aceleași izvoare, sau dacă a fost interesat de aceleași probleme. Cu atât mai rău, fiindcă cuvântul Pirandello a împiedicat lumea să vadă lucrurile care, de altfel, au fost evidente. Cu toate că piesa *La grande magia* conține un aparent pirandellism, comedia este în realitate mult mai simplă, este o povestire bazată pe simplul bun simț” (...) În lucrările lui Eduardo, dacă cineva are o iluzie, ceilalți privesc la ea ca la o iluzie, nu ca la o realitate (...) *La grande magia* nu vorbește despre natura realității, ci despre încrederea pe care cineva o are în propria sa soție” (11).

9. Corrado Alvaro, *Eduardo, cronache e scritti teatrali*, ed. Abete, Roma, 1976, p. 7

10. Eduardo De Filippo, *Confessioni di un figlio de mezzo secolo*, Giornale Il Dramma, CV, 15 marzo, 1950

11. Eric Bentley, *The Genius of the Italian Theatre*, The New American Library, New York, 1964, p. 266.

Deci, între ei este ruptă comunicarea. Vinovat ar părea să fie soțul, care declară că nu admite “trei sutimi de încredere, nici măcar în sine însuși”. Iubindu-și într-un mod exagerat soția, se lasă dus de o necredință înnăscută, până la punctul de a o împiedica să facă un pas, închizând-o în odaie, atunci când acesta dorește să plece din casă. Vrea să-o aibă pe un obiect, să-i aparțină, doar lui, o atitudine clasică a necomunicabilității, conform filozofiei existențialiste. Într-un moment de sinceritate ajunge să admită că s-a creat o barieră între el și soție. Atunci când arată cutia pe care i-a dat-o prestidigitatorul în timpul unuia din experimentele sale, afirmând că soția lui este încuiată (de fapt, ea fugise cu amantul, fiind sprijinită de iluzionist) - zice : “Soția mea este aici, înăuntru, eu am încuiat-o în această cutie. Devenisem insuportabil, egoist, indiferent ; devenisem *soț!* (...) Se formase gheață între noi. Eu nu mai vorbeam. Ea nici atât. Nu-i mai făceam complimente, tandrețe. Nu mai reușeam să fim sinceri, simpli. Nu mai eram amanți ! “ (12).

La fel cum Pasquale Lojacono era un *credincios* recalcitrant în fantasmă binefăcătoare, Calogero Di Spelta este un *credincios* recalcitrant în doctrinele lui Otto Marvuglia, dar cu o diferență fundamentală atât între cele două personaje, cât și între cele două situații. Lojacono crede în fantome de bună-credință, pentru că speră să-și rezolve astfel problema financiară care i-ar permite să mențină dragostea soției sale; Calogero crede în Otto din neîncrederea în soție și în propria dragoste față de ea, el este atașat cu disperare, de o iluzie, de care nu se poate despărți. În acest mod, atunci când Calogero este în scenă și trebuie să aleagă între rușinea de a declara deschis trădarea, sau de a accepta jocul și a crede în trucul cutiei, el va amâna momentul de deziluzie și rușine.

În actul doi, Calogero, fiind departe de privirile publicului, nu acceptă jocul și se adresează poliției. Brigadierul, informat de Otto despre fuga

voluntară a doamnei Di Spelta, nu va face nimic, iar Calogero, înțelegând că tentativa de a-și găsi soția a eșuat, este deprimat moral și izbucnește în lacrimi.

Otto spune că lucrurile sunt relative, că viața este un lanț de convenții, o plasă de jocuri în care jocul unora este legat de jocul altora, fără ca acest “unul” să fie protagonistul. Un joc și o *convenție atavică* este, de exemplu, timpul. Un alt joc inițiat cine știe de când și cine știe de cine este un exemplu - cel al soției lui Calogero.

Timp de patru ani Calogero și Otto duc o viață în simbioză. Calogero îi permite lui Otto să supraviețuiască fizic, Otto îi permite lui Calogero să supraviețuiască moral. Atunci când protagonistul începe să creadă că nici timpul nu este acea convenție atavică despre care vorbise Otto, îi cere să pună capăt jocului. Otto îi propune un alt joc care ar putea să-l aducă la un sfârșit de *experiment* : ar trebui să abandoneze *instinctul său*, în toate și pentru toate.

Calogero crede că modul cel mai potrivit de a sfârși jocul este să reia viața din seară cu patru ani în urmă, să deschidă cutia pentru a face să iasă din ea soția sa. El speră că Otto va duce la bun sfârșit jocul, iar femeia va apare în momentul când soțul ei va deschide cutia magică. Dar, printr-o bizarerie a cazului, Marta intră pe neașteptate, înainte de a se deschide cutia, obosită și decepționată, după o lungă aventură. Otto ar dori să vadă sfârșitul jocului, ea însă nu mai vrea să-l continue, mărturisind propria trădare și decepție. Calogero devine conștient că recunoașterea adulterului ar semnifica distrugerea iluziei care l-a costat mult, o iluzie care i-a permis să evite duelul cu realitatea dură și să fie învins. El își respinge soția, ca pe o apariție falsă, o aparență înșelătoare a realității și reia jocul, ținând la femeia pe care o închisese în cutie cu patru ani în urmă și a cărei întoarcere o așteptase anxios.

“Atunci când iluzia și realitatea nu se mai contrazic, ele fondează o realitate nouă. Chiar dacă în cutie nu există Marta, acolo se află credința, speranța care ajută la suportarea ororilor vieții. Când Don Quijote fusese constrâns să accepte că iluzia lui era numai o fantezie, moare; dar când, la

un moment dat, Enrico IV, personaj pirandellian, devine conștient de situația sa, acesta se refugiază în iluzie și o face protectoarea sa. Calogero, ca și Enrico IV, sau ca signor Ponza și signora Frola (din cosi e come si pare), acceptă ca salvarea să vină de la iluzie” (13).

Marea diferență între Enrico IV și Calogero este că personajul lui Pirandello este lucid; știe că nu este Enrico IV, atunci când se preface nebun că este trădat de femeia pe care o iubește, iar prefăcătoria lui este numai o atrocitate, o răzbunare colosală împotriva ei și a omenirii; el este cel care determină oprirea timpului. Calogero, dimpotrivă, stă mereu la dubii, are momente de luciditate, dar preferă, până la urmă, să rămână între iluzie și realitate.

Se știe că atunci când *La grande magia* a fost prezentată la Roma (20 ianuarie 1950), odată cu coborârea cortinei, publicul în picioare strigase de mai multe ori “Pirandello!, Pirandello!”, aplaudând asemănarea artistică a comediei. *La grande magia* pare “un pretext adevărat al romantismului individualist, cu nucleu pascaliene și pirandelliene”. Are multe elemente comune cu Enrico IV, în special în tehnica suprarealistă, în insistențele dialectale, în tematică și mai ales în afinitatea protagoniștilor, al căror dezgust pentru alții devine o dorință de a deveni așa cum îi văd ceilalți, sau cum ar dori să fie. Ei își ascund durerea, o schimbă pe iluzie, se aruncă într-un viitor crud și primesc soarta ca pe o vendetă. Nu lipsesc lovituri și efecte populare, glume de mascaradă, părți vizibil ridicole culese din repertoriul napolitan, nici șarlatania (lui Otto) derivată din comedia dialectală. Personajele sunt de o fericită căldură umană, cuvintele lor sunt calde, spontane, caracterizate de o intimitate rară.

Referințe bibliografice

1. Eric Bertley *The Genius of the Italian Theater*, The New American Library, New York, 1964.
2. Vito Pandolfi , *Un umorismo doloroso*, riv.Sipario, 6.IX marzo,1956.
3. Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, ed Einaudi,Torino 1967.
4. Eduardo De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, vol.I, ed Einaudi,Torino, 1973.
5. Giorgio Prosperi, *Sette domande a Eduardo*, Giornale, *Il tempo* 31 marzo,1974.
6. Luigi Villari, *Eduardo: il senso e la malinconia della storia*, Giornale *Nuovi Argomenti*, n.15, luglio-settembre,1985.

Svetlana Târțău este prof. univ., dr. la catedra *Teatologie, Dramaturgie și Scenografie*, Decan al *Facultății Teatru, Film și Dans* din Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova, Om Emerit din RM, Membru Colegiului de redacție al Revistei ”Artă și Educație artistică”, membru Comisiei Naționale de Acreditate și Atestare din RM, autoare a monografiei ”Eduardo de Filippo. Teme și structuri dramatice”, a peste 40 de articole metodico-științifice, membru al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, Director Artistic al Festivalului Internațional al Școlilor de Teatru și Film ”ClassFest”.