



Universidad de Oviedo  
*Universidá d'Uviéu*  
*University of Oviedo*

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas**

Trabajo de Fin de Grado

***Teoria e pratica della traduzione: Eduardo De Filippo e  
Filumena Marturano***

Autor/a: **Sergio González López**

Tutora: **Mercedes González de Sande**

Oviedo, Julio de 2021

# ÍNDICE

INTRODUZIONE.....	3
I. PERCORSO VITALE E LETTERARIO DI EDUARDO DE FILIPPO .....	5
1.1. Artista da nascita .....	5
1. 1. 1. Primi anni a contatto con l'ambiente teatrale e l'epoca della Compagnia Scarpetta .....	6
1. 1. 2. Le prime sperienze da solo e il Teatro Uморistico "I De Filippo" .....	8
1. 2. Il segno di De Filippo: Il Teatro di Eduardo .....	9
1. 2. 1. La struttura, il linguaggio e i temi <i>eduardiani</i> , e l'influenza di Pirandello .....	11
1.3. Ultimi anni .....	14
II. FILUMENA MARTURANO .....	15
2. 1. L'opera e il suo contesto storico-sociale.....	15
2.2. Analisi dei personaggi.....	17
2.3. I temi trattati e il loro sfondo .....	23
III. PROPOSTA DI TRADUZIONE.....	27
V. ANALISI TRADUTTOLOGICA .....	36
VI. CONCLUSIONI .....	42
BIBLIOGRAFIA.....	44

## INTRODUZIONE

L'argomento scelto in questa prova finale di laurea ha la sua parte teorica e anche la sua parte pratica, in termini di traduzione, poiché è una delle mie intenzioni future di vita, in ambito di lavoro, dato che uno tra i miei obiettivi sarebbe quello di essere traduttore oppure di essere insegnante di spagnolo come LS in Italia.

Nel percorso letterario del drammaturgo italiano Eduardo De Filippo, ho scelto l'opera *Filumena Marturano*, da cui tradurrò anche una parte in questa prova finale, per due motivi: prima di tutto, per quanto riguarda la parte teorica, ho scelto questo tema non solo per l'attenzione che mi suscitava la vita di Eduardo De Filippo e della sua Napoli (città in cui ho vissuto e alla quale sono molto affezionato) del dopoguerra, ma anche per denunciare il trattamento che in quel tempo riceveva la donna e che, purtroppo, continua a persistere attualmente, per certi versi.

Se parliamo della parte pratica, la traduzione è uno dei miei progetti, come ho già detto, quindi, vorrei offrire una proposta di traduzione verso lo spagnolo di una parte di questa opera, che non è stata molto visibile in Spagna, dovuto alle poche traduzioni che da essa sono state fatte, e, così, cercare di unire ancora di più, se possibile, il bel legame che hanno entrambi i paesi.

Per quanto riguarda l'organizzazione del lavoro, l'ho strutturato in quattro capitoli, oltre ad una sezione finale, nella quale esprimerò le conclusioni tratte dalla mia ricerca. Infine, concluderò il lavoro con una bibliografia in cui documenterò i riferimenti bibliografici che ho utilizzato per svolgerlo.

I quattro capitoli che formano questa prova finale di laurea, a loro volta, sono strutturati in diverse parti.

Nel primo capitolo, farò un ripasso del percorso artistico di Eduardo De Filippo: dai suoi primi anni in contatto con i palcoscenici, in compagnia di suo padre, Eduardo Scarpetta, fino ai suoi ultimi anni di vita. Nel corso di questa prima parte, spiegherò come Eduardo sperimenta l'arte in solitario e anche con i suoi fratelli, Titina e Peppino De Filippo, e come continuerà a lasciare segno nel corso degli anni con il suo linguaggio e i suoi temi, in cui si vedrà l'influenza di uno dei suoi più grandi referenti, il siciliano Luigi Pirandello.

Nel secondo capitolo, analizzerò uno dei capolavori di Eduardo De Filippo, l'opera *Filumena Marturano*. Per quanto riguarda questa opera, esaminerò il suo contenuto e il suo rapporto con l'epoca in cui è stata creata, insieme ad un'analisi di tutti i personaggi

che intervengono, esemplificati con dialoghi dell'epoca, nella sua lingua originale, accompagnati dalla loro versione in lingua spagnola tradotti da me. Oltre a questo, tratterò i temi *eduardiani* presenti nell'opera e il loro sfondo, e anche il messaggio finale che racchiude l'opera.

Il terzo e penultimo capitolo consiste in una mia proposta di traduzione, dove tradurrò dal napoletano verso lo spagnolo la prima scena del primo atto dell'opera, poiché presenta, fin dall'inizio, uno dei problemi principali attorno ai quali si svolge la trama dell'opera.

Nel quarto e ultimo capitolo, effettuerò un'analisi traduttologica, spiegando le tecniche e le risorse che ho utilizzato per la realizzazione del mio lavoro di traduzione lungo l'intera prova finale. Inoltre, indicherò anche i documenti e i mezzi utilizzati per la loro realizzazione.

Infine, dopo i quattro capitoli, farò un'altra sezione con le conclusioni che ho tratto sia dall'opera analizzata che dall'intero lavoro di ricerca. Insieme alle conclusioni, chiuderò il lavoro con una bibliografia, la quale conterrà i libri, manuali e siti web che ho utilizzato per documentarmi, tradurre e ottenere le informazioni presenti nel mio lavoro sul prestigioso Eduardo De Filippo e sul suo capolavoro *Filumena Marturano*.

## I. PERCORSO VITALE E LETTERARIO DI EDUARDO DE FILIPPO

### 1.1. Artista da nascita

Eduardo De Filippo, comunemente noto come Eduardo (Napoli, 24 maggio 1900 – Roma, 31 ottobre 1984), fu un attore, drammaturgo, regista, sceneggiatore, comico e poeta italiano considerato uno dei più importanti autori di teatro del Novecento italiano.

Prima di tutto, devo sottolineare una delle sue citazioni celebri, e forse la più intima e personale conosciuta, nella quale si autodefinisce con le seguenti parole:

Sono nato a Napoli il 24 maggio 1900 dall'unione del più grande attore-autore-regista e capocomico napoletano di quell'epoca, Eduardo Scarpetta, con Luisa De Filippo, nubile. [...] quando a undici anni seppi che ero "figlio di padre ignoto" per me fu un grosso choc.<sup>1</sup>

Per quanto riguarda le sue dichiarazioni, Eduardo sostiene di essere figlio di padre sconosciuto, "figlio di NN". cioè "figlio di nessuno", poiché Eduardo Scarpetta morì senza riconoscere i suoi figli illegittimi. Inoltre, al momento in cui De Filippo scrisse *Filumena Marturano*, "figlio di NN" appariva ancora su tutti i documenti di nascita e di identità:

Eduardo Scarpetta murió sin reconocer a sus tres hijos ilegítimos [...] En el momento en que se escribió *Filumena Marturano*, "figlio di NN" todavía aparecía en los certificados de nacimiento, los documentos legales y las tarjetas de identidad.<sup>2</sup>

Infatti, a causa di questo motivo e anche dovuto al fatto che sua madre era nipote di suo padre, i tre fratelli chiameranno suo padre, per tutta la loro vita, "Zio Eduardo"<sup>3</sup>.

Tuttavia, per quanto riguarda il tema teatrale, c'era una cosa chiara: Eduardo De Filippo portava la tecnica dell'interpretazione e della produzione compositiva già nei geni, poiché era figlio naturale dell'attore e commediografo Eduardo Scarpetta e di Luisa

---

<sup>1</sup> Nota biografica risalente ai primi anni Settanta in *Eduardo De Filippo vita e opere 1900-1984*, a cura di Eduardo De Filippo e Sergio Martin, catalogo della mostra sulla figura e l'opera di Eduardo, Napoli, Teatro Mercadante, Arnoldo Mondadori, Milano, 1986, pp. 58-59 (citato ne *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso "Il Dramma" (1925-1973)*, a cura di Federica Mazzocchi, Silvia Mei, Armando Petrini, Accademia University Press, 1 giugno 2017.

<sup>2</sup> De Angelis, Rosa, *Amada puta: reescribiendo el matrimonio, la maternidad y la identidad de Filumena Marturano, de Eduardo De Filippo*, "Revista de Antropología Social", N° 17, 2008, pp. 119-140, p. 123.

<sup>3</sup> Fernández Valbuena, Ana Isabel, *Eduardo De Filippo: un teatro, un tiempo*, Fundamentos, Madrid, 2004, p. 41.

De Filippo, sarta teatrale della compagnia. A soli quattro anni, egli stava già recitando sul palcoscenico.

Eduardo crebbe all'interno dell'ambiente teatrale napoletano insieme ai suoi fratelli Titina De Filippo e Peppino De Filippo, con i quali cominciò presto a calpestare le tavole del palcoscenico. Quando questi nascono, Eduardo Scarpetta è l'attore-commediografo più famoso di Napoli, il quale, inoltre, mantiene un'intera famiglia a causa della sua ricchezza economica<sup>4</sup>.

### **1. 1. 1. Primi anni a contatto con l'ambiente teatrale e l'epoca della Compagnia Scarpetta**

Il suo debutto su un palcoscenico fu nel Teatro Valle di Roma, nel 1904, come figura infantile nel coro della compagnia di suo padre nella rappresentazione di una zarzuela<sup>5</sup>, intitolata *La Geisha*, scritta dal signore Scarpetta.

Dopo la sua breve esperienza, partecipò ad altre rappresentazioni, sia come extra che in rappresentazioni di livello inferiore.

Continuò la sua formazione sotto la guida di suo padre, che lo faceva leggere e copiare opere teatrali per due ore al giorno. Tuttavia, quando aveva l'opportunità, partecipava a spettacoli teatrali in cui dimostrava il suo talento innato, soprattutto nell'inventario della farsa<sup>6</sup>.

Negli anni successivi, De Filippo rimarrà sotto la custodia di Vincenzo Scarpetta, figlio legittimo di Eduardo Scarpetta, che prende le redini della gestione della compagnia dopo il ritiro del padre.

A quattordici anni, entrò nella Compagnia di Vincenzo Scarpetta<sup>7</sup>, con la quale agisce in modo continuo per circa otto anni, fino alla fine del 1930.

In questa compagnia teatrale, De Filippo lavorò in diversi settori, da operatore, passando per punteggiatore ad assistente teatrale. Fu nel 1920 che, grazie alle sue qualità

---

<sup>4</sup> De Sagarra Joan, *Luca de Filippo*, "La Vanguardia", 6 dicembre 2015, <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20151206/30622100062/luca-de-filippo.html>.

<sup>5</sup> La *zarzuela* è una composizione drammatica e musicale tipicamente spagnola in cui un testo dialogato, generalmente di carattere lieve, è messo in scena alternando parti cantate (soli, duoli, cori, tra gli altri) e parti parlate.

<sup>6</sup> Parte dell'informazione qua riprodotta è stata tratta da: <https://www.biografias.es/famosos/eduardo-de-filippo.html>.

<sup>7</sup> Per approfondire su questo, visitare il sito: <https://www.historypage.it/eduardo-scarpetta-e-famiglia/> e anche: <https://cosedinapoli.com/culture/eduardo-scarpetta-e-la-sua-famiglia-allargata/>.

recitative, alla sua personalità comica e anche alla sua forte capacità e facilità di creare e inventare, scrisse da solo la sua prima commedia, un'opera in un solo atto, intitolata *Farmacia di turno*.

La sua passione artistica era così grande che anche durante il servizio militare, nel suo tempo libero, andava a teatro a recitare.

Dopo il servizio militare, nel 1922, lasciò la Compagnia di Vincenzo Scarpetta e passò a quella di Francesco Corbinci<sup>8</sup>, con cui lavorò al Teatro Partenope di Napoli nell'opera *Surrento gentile*, di Enzo Lucio Murolo. Tuttavia, nello stesso anno, Eduardo torna con Scarpetta, con cui lavorerà quasi due lustri, e scrive *Uomo e galantuomo*, il cui titolo originale era *Ho fatto il guaio? Riparerò!*, in cui è attore e regista. In questa commedia, che è, infatti, una delle più iconiche della sua produzione, aggiunge alcuni temi, come la pazzia o il tradimento, che saranno presenti nelle sue opere successive e la cui linea segue il modello di Scarpetta, basato nella tradizionale farsa, che continuerà nella famiglia De Filippo per sempre, come riflette Luigi Antonelli<sup>9</sup>, nella sua critica:

L'esecuzione dei De Filippo è stata quanto mai efficace, e colorita con un crescendo di effetti a mano a mano che gli attori si avvicinavano alla loro autentica natura che [...] è la farsa. Saporitamente parodistica nel dramma; vivace e arguta nella commedia; buffonesca e irresistibile nella farsa.<sup>10</sup>

Dopo la morte di suo padre, alla fine del 1925, Eduardo compone, per colei che era la sua compagna e convivente, alcune poesie d'amore, essendo *E mmargarite* la prima di tutte. In questo periodo, Eduardo si fa strada e si iscrive nella compagnia di Luigi Carini<sup>11</sup>, cercando anche di convincerlo a far entrare suo fratello insieme a lui.

Nel frattempo, suo fratello Peppino, che veniva da un periodo di crisi economica sul palcoscenico, si pente di essere entrato nella Compagnia di Scarpetta come sostituto del fratello.

---

<sup>8</sup> Francesco Corbinci fu un noto capocomico italiano dell'epoca, nella cui compagnia teatrale lavorò anche la sorella di Eduardo, Titina De Filippo. Grazie a lui, lei conobbe chi sarebbe stato l'amore della sua vita, Pietro Carloni. Carloni, autore italiano, conobbe Titina quando lavorava nella compagnia di Corbinci, ma finirà per lavorare nella compagnia dei De Filippo. Per sapere di più, visitare: [https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro\\_Carloni](https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_Carloni).

<sup>9</sup> Luigi Antonelli (1877-1942) fu un drammaturgo e commediografo italiano. Per approfondire sulla sua vita, visitare il sito: [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-antonelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-antonelli_(Dizionario-Biografico)/).

<sup>10</sup> Di Franco, Fiorenza, *Eduardo De Filippo*, edizione riveduta, aggiornata e ampliata, Gremese Editore, Milano, 1980, p. 116.

<sup>11</sup> Luigi Carini (1869-1943) è stato un attore e capocomico italiano di teatro e cinema.

Un anno dopo, nel 1926, Eduardo scrive la commedia *Requie a l'anema soja...*, che diventerà *I morti non fanno paura*, nel 1952, nella quale fa vedere, rappresentando un anziano, il tema della pazzia. Questo tema, già menzionato, si rifletterà anche nella sua successiva commedia *Chill'è pazzo!*, che finì per avere il titolo *Ditegli sempre di sì*, scritta da lui, nel 1927, e rappresentata dalla Compagnia Scarpetta, un anno dopo, per la prima volta, al Teatro Manzoni di Roma. Qui finirà il suo periodo in gruppo e passerà a provare nuove esperienze da solo, ma tornerà, più tardi, in gruppo, a lavorare con i suoi fratelli.

### **1. 1. 2. Le prime esperienze da solo e il Teatro Uморistico “I De Filippo”**

Tra andata e ritorno, Eduardo cerca di tentare la fortuna da solo, collaborando con diversi attori senza produttori di mezzo, formando, insieme ad uno dei suoi amici, Michele Galderi<sup>12</sup>, la Compagnia Galdieri-De Filippo. In questa compagnia, Eduardo prende le redini come direttore della stessa e debutta, nel 1927, con uno spettacolo chiamato *La rivista...che non piacerà*, acuta satira della vita napoletana che ottiene un grande successo e scritta anche da suo fratello, in cui Eduardo materializza il suo desiderio di rinnovare la commedia napoletana. La consapevolezza del suo impegno artistico con la tradizione si aggiunge alla consapevolezza sociale dello stesso, negli anni del fascismo<sup>13</sup>.

In questo lasso di tempo, conosce chi sarà la sua futura moglie, l'americana Dorothy Pennington, “Dodò”, durante una vacanza di questa in Italia. Lo stesso anno che la sposa, nel 1928, scrisse *Filosoficamente*, opera che non sarà mai stata rappresentata dall'autore.

Appena un anno dopo, diventa più conosciuto grazie alla collaborazione con un'altra rivista chiamata *Pulcinella principe in sogno*, con una delle commedie con più successo dell'inizio della carriera adulta di Eduardo, intitolata *Sik-Sik l'artefice magico*, lasciando vedere un anticipo di essa, nel 1929, alla compagnia Ribalta Gaia<sup>14</sup>.

Dopo tutto questo arriva, finalmente, il vero successo alla famiglia De Filippo. E dico successo, dato che, nel 1931, uno dei sogni dei fratelli De Filippo diventa realtà: i

---

<sup>12</sup> Michele Galderi (1902-1965) è stato un commediografo, paroliere e sceneggiatore italiano, figlio del poeta e drammaturgo Rocco Galdieri.

<sup>13</sup> Fernández Valbuena, Ana Isabel, *Eduardo De Filippo: un teatro, un tempo*, cit., p. 43.

<sup>14</sup> La compagnia Ribalta Gaia è stata costituita da Eduardo assieme a Pietro Carloni, Carlo Pisacane, Agostino Salvietti, Tina Pica e Giovanni Bernardi nel 1929. Per ulteriori approfondimenti, visitare il sito: [https://it.wikipedia.org/wiki/Eduardo\\_De\\_Filippo](https://it.wikipedia.org/wiki/Eduardo_De_Filippo).

fratelli formano la propria compagnia, la Compagnia del Teatro Umoristico “I De Filippo”, con la quale debuttano con successo a Roma. Successivamente, mettono in scena le opere *O chiavino*, di Carlo Mauro, la già nominata *Sik-Sik* e, per la prima volta, la commedia *Don Rafaele ‘o trumbone*, scritta da Peppino.

Tuttavia, il vero loro successo arriva quando i tre fratelli mettono in scena, al Teatro Kursaal, attualmente Cinema Filangieri, l’iconica opera *Natale a casa Cupiello*, il 25 dicembre 1931. In questo cinema erano raffigurati piccoli pezzi e *sketch*.

All’inizio, questa opera fu rappresentata in un unico atto, ma Eduardo ne aggiunse altri due, lasciando la prima in mezzo alle altre. L’opera è stata rappresentata da autori di grande calibro, come Agostino Salvietti, Pietro Carlo, Tina Pica, tra gli altri, che hanno fatto conoscere il teatro napoletano anni dopo.

Negli anni a venire, la compagnia ottiene grande prestigio nell’epoca dell’*avanspettacolo*<sup>15</sup>, lasciando segno nel Teatro Sannazzaro (dove avrà luogo il suo primo incontro con Luigi Pirandello) grazie alla rappresentazione delle opere *Chi è cchiu’ felice ‘e me!* e *Amori e balestre*, scritte da Peppino.

Dopo questo, si aprono loro le porte di tutta l’Italia e cominciano a viaggiare con un repertorio vario, oltre alle commedie di Eduardo e dei suoi fratelli. Questo repertorio comprendeva opere di Pirandello, Eduardo Scarpetta, Luigi Antonelli, Ugo Betti, tra gli altri, ed erano interpretate solitamente in dialetto napoletano, e anche con il riconoscimento degli stessi autori, della critica e degli intellettuali italiani dell’epoca. In questo periodo, lo spettacolo di Eduardo si avvicina al cinema.

## **1. 2. Il segno di De Filippo: Il Teatro di Eduardo**

Sua moglie Dorothy, la quale non era mai riuscita ad adattarsi alla vita dell’attore, porterà Eduardo ad immergersi in una profonda crisi, sia personale che artistica. Questo comporterà lo scioglimento della compagnia, nel 1944. La parte positiva di questo evento arriva quando Eduardo scrive tre delle sue opere più note: *Napoli Milionaria!*, nel 1945, *Questi Fantasmi!*, nel 1946 e, nello stesso anno, *Filumena Marturano*.

---

<sup>15</sup> “L’*avanspettacolo*” o “teatro di *avanspettacolo*” è stato un genere di spettacolo teatrale comico sviluppato in Italia tra gli anni Trenta e Cinquanta.

Grazie al suo successo, le sue opere furono portate sullo schermo, il che gli diede una visione internazionale e un riconoscimento al di fuori del paese.

Dopo la liberazione fascista dell'Italia, nel 1945, a causa della morte di Mussolini, Eduardo fu uno dei primi autori ad assumere la realtà nei contenuti delle sue opere, con grande forza morale e artistica. Con il suo ritorno a Napoli da Roma, De Filippo osserva la sua città, quasi irriconoscibile a causa del passo della guerra, la quale li ispirerà un nuovo progetto drammatico: *Napoli Milionaria*. Quest'opera viene inaugurata nel marzo 1945 ed è considerata uno dei suoi capolavori. Fu adattata al cinema cinque anni dopo dallo stesso Eduardo, in cui comparivano figure iconiche, come il noto "principe della risata", l'attore, commediografo e poeta, Totò.

*Napoli Milionaria* passò alla storia con la frase di uno dei suoi protagonisti, Gennaro Jovine: "Mo addà passà 'a nuttata", in italiano: "deve passare la nottata", alla quale si attribuiscono due significati: uno è quello di una situazione che deve essere superata a causa degli avvenimenti subiti dalla guerra, in cui si deve costruire il futuro. L'altro, più attuale, fa riferimento ai momenti difficili, ma i quali si è sicuri di poter affrontare, anche se bisogna farlo al buio<sup>16</sup>.

Un altro dei capolavori di Eduardo fu *Questi Fantasmi!*, opera scritta anche dopo la Seconda Guerra Mondiale, nel 1946. Debuttò con grande successo al Teatro Eliseo di Roma, il 12 gennaio dello stesso anno.

Da notare è la traduzione realizzata da Jaime Armiñán, che, con il titolo *Con derecho a fantasma*, rese possibile la sua rappresentazione, nell'anno 1958, al Teatro Infanta Isabel di Madrid, sotto la direzione di Fernando Fernán Gómez, che divenne anche protagonista.

L'opera fu portata al cinema in Italia nel 1967, sotto la direzione di Renato Castellani e interpretata da attori di livello, come Sofia Loren e Vittorio Gassman, anche se lo stesso Eduardo De Filippo l'avrebbe messa sullo schermo prima, nel 1954<sup>17</sup>.

Infine, il terzo capolavoro di Eduardo fu *Filumena Marturano*, scritta dopo *Napoli Milionaria* e *Questi Fantasmi!*, nel 1946. Questa commedia neorealista è una delle opere

---

<sup>16</sup> Informazione ottenuta da: "Adda passà 'a nuttata!" *Napoli milionaria*, "QuiCampania.it", <http://www.quicampania.it/eduardo/adda-passa-a-nuttata.html#:~:text=Il%20secondo%20significato%20pi%C3%B9%20generale,passare%20questo%20momento%20senza%20luce.>

<sup>17</sup> Per maggiori approfondimenti, si consulti il sito: <https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/50-CON-DERECHO-A-FANTASMA-10-11.pdf>.

più conosciute di Eduardo De Filippo, la quale fu ben giudicata dagli spettatori e dai critici a livello internazionale. Questa opera verrà presentata e analizzata da me più avanti.

### **1. 2. 1. La struttura, il linguaggio e i temi *eduardiani*, e l'influenza di Pirandello**

Con i soldi ottenuti grazie al suo riconoscimento artistico, Eduardo comprò il Teatro San Ferdinando di Napoli. Il teatro era andato distrutto a causa della Seconda Guerra Mondiale, così egli spese i suoi risparmi per ricostruire il teatro. L'intenzione dell'artista era quella di formare un "teatro dialettale", utilizzando attori e attrici napoletani, cercando di allontanare gli stereotipi creati dai critici sul dialetto napoletano e di formare, in questo modo, un "teatro dell'arte". Fondò, così, la Compagnia Scarpettiana, dove adattava e rappresentava le opere scritte da Scarpetta. Anche se l'investimento sembrava avere un futuro, il progetto fallì a causa della mancanza di sostegno da parte delle istituzioni.

Come in Spagna con la censura delle lingue minoritarie, nell'Italia di Mussolini, successe lo stesso<sup>18</sup>. E, anche se l'opera di De Filippo gridava anche contro il fascismo<sup>19</sup>, Mussolini aveva una buona impressione della famiglia De Filippo, il che confermava lo stesso Eduardo:

Ho avuto il pubblico della mia parte [...] Voglio citare una testimonianza di Mussolini –la verità che era simpatico– che ha detto in un discorso: "I De Filippo non si toccano, sono monumento nazionale"<sup>20</sup>

La struttura dell'opera di De Filippo si basava su un atto unico. Tuttavia, con il passare del tempo, l'autore ne varia l'organizzazione, aggiungendo uno o due atti in più ad alcune delle sue opere. Secondo lui, l'opera potrebbe essere composta in qualsiasi modo, poiché il teatro non ha una tecnica rigida e poco modellabile. Il teatro è regolato secondo la vita e noi siamo molto diversi da un giorno all'altro<sup>21</sup>. Come sostiene Pau Miró:

---

<sup>18</sup> Per più informazioni, si veda: <https://amslaurea.unibo.it/16076/>.

<sup>19</sup> Informazione tratta dal sito: <https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/50-CON-DERECHO-A-FANTASMA-10-11.pdf>.

<sup>20</sup> Fernández Valbuena, Ana Isabel, *Eduardo De Filippo: un teatro, un tiempo*, cit., p. 48. Parole, spiega Fernández Valbuena, raccolte sul web dell'Università La Sapienza.

<sup>21</sup> Broggi, O., *Con derecho a fantasma (Questi Fantasmi!)*. "Cuaderno Pedagógico", N° 52, Centro Dramático Nacional, Barcelona, 2010, p. 21.

De Filippo hizo una tarea ingente en el panorama teatral italiano, renovó la escena teatral de mediados del siglo XX, con paciencia, clarividencia y talento.<sup>22</sup>

Eduardo, che fin da piccolo tenne presente la farsa e, in seguito, rimase in contatto con la commedia, svolse la sua opera anche al limite della tragedia e della commedia, portando una certa influenza di uno dei più grandi drammaturghi della storia, William Shakespeare, applicando la formula del “teatro all’interno del teatro”<sup>23</sup>. Questa pratica era frequente nel dramma elisabettiano e anche nel già citato Shakespeare. Tale tecnica serve a far riflettere il pubblico su sé stesso e sulla sottile linea che separa la realtà dello spettatore dalla finzione drammatica<sup>24</sup>. Questa formula è portata al suo terreno, dandogli tocchi quotidiani e semplici, con personaggi tradizionali nelle sue opere, come medici, preti, insegnanti o vicini di casa.

Per quanto riguarda i temi, sono presenti nella sua opera la mancanza di comunicazione e le sue ripercussioni, come accade in *Questi fantasmi!* tra il personaggio di Pasquale e sua moglie.

Altri argomenti trattati sono la pazzia, il tradimento e il mondo familiare, come possiamo osservare nell’opera *Uomo e galantuomo*. In questo caso, la commedia racconta la storia del direttore di una società che, scoprendo che ha una relazione con una donna sposata, il che lui non sapeva, deve fingere di essere pazzo per salvare il rapporto tra lei e suo marito:

CARLO Io mi sono dovuto fingere pazzo, per salvare l’onore della signora Tolentano.

ALBERTO Per tre mesi sono stato il suo amante, però non sapevo chi era. Saputo l’indirizzo, mi sono presentato a sua madre, dicendo: “Io sono un galantuomo e voglio sposare vostra figlia Bice”.

Un’altra chiara influenza sulla tematica e sulla produzione dell’autore è dovuta all’epoca in cui scrive alcune opere, il periodo del dopoguerra, che lo porta a mostrare nei suoi testi il riflesso della società distrutta a causa di due guerre mondiali. Come è il caso, ad esempio, di *Napoli Milionaria*, opera ambientata nel luogo e nel tempo in cui si scrive (1945, periodo dopoguerra) e che riflette la trasformazione di quegli anni, considerata da

---

<sup>22</sup> Pau Miró (1974) è un attore, regista e drammaturgo catalano.

<sup>23</sup> Informazione ottenuta dal sito: <https://eateatro.es/event/elartedelacomedia/>.

<sup>24</sup> Per ulteriori approfondimenti: <https://puntocritico.com/ausajpuntocritico/2020/10/07/teatro-dentro-del-teatro-el-asesinato-de-gonzago-la-ratonera-hamlet-por-william-shakespeare/>.

una prospettiva privilegiata: una Napoli liberata e una miseria morale e materiale che convive con coloro che si sono arricchiti a spese degli altri<sup>25</sup>.

Si deve sottolineare che, per l'opera di De Filippo, fu molto importante la figura di Luigi Pirandello, di cui ebbe nota influenza. In una delle fasi della creazione della sua opera, Eduardo decise di abbandonare, forse influenzato dalle critiche, il movimento napoletano nelle opere teatrali. Così come successe a Pirandello, che lasciò da parte il dialetto siciliano delle sue opere drammatiche iniziali per scrivere in un italiano medio, che tutti capivano, per arrivare a un pubblico più ampio, De Filippo decise anche di fare quel salto di qualità.

La prova dell'ammirazione che Eduardo aveva per Pirandello si riflesse con la traduzione e messa in scena di *Liolà*, opera del siciliano, e poi, con l'interpretazione di *Il berretto a sonagli*<sup>26</sup> da parte di De Filippo, dopo un incontro, decisivo e chiaro per questo fatto, con l'artista siciliano, nel 1933. Da notare che, a causa del mutuo riconoscimento tra i due artisti, nasce la commedia *L'abito nuovo*, scritta da entrambi, nel 1935.

Un altro legame che unisce il siciliano e il napoletano è il *sofismo*<sup>27</sup>, poiché Eduardo diceva che li univa il loro modo di vedere la vita, dato che lui era sofista e lo erano anche i siciliani, così dividevano quella vicinanza<sup>28</sup>,

L'eredità pirandelliana è stata presente in quasi tutti gli autori italiani contemporanei. Tuttavia, i contatti avuti da Eduardo e Pirandello negli ultimi mesi di vita del siciliano hanno portato alla critica a stabilire influenze e confronti tra i due intellettuali. Secondo gli esperti, il revisionismo<sup>29</sup> e l'intenzione della parodia di Eduardo potrebbero averlo portato al punto di questo possibile *pirandellismo*<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> Fernández Valbuena, Ana Isabel, *Eduardo De Filippo: un teatro, un tempo*, cit., p. 184.

<sup>26</sup> *Il berretto a sonagli* (1916) è una commedia scritta da Luigi Pirandello che fa riferimento "al berretto portato dal bufone, il copricapo della vergogna, ostentato davanti a tutti". Per ulteriori approfondimenti, visitare il sito: [https://it.wikipedia.org/wiki/Il\\_berretto\\_a\\_sonagli](https://it.wikipedia.org/wiki/Il_berretto_a_sonagli).

<sup>27</sup> Il *sofismo* è una tradizione filosofica appartenente alla Grecia classica in cui il sofista ha come professione l'insegnamento della saggezza.

<sup>28</sup> Informazione ottenuta dal sito: <https://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/50-CON-DERECHO-A-FANTASMA-10-11.pdf>.

<sup>29</sup> Il *revisionismo* è la tendenza a sottoporre a revisione metodica dottrine, interpretazioni o pratiche consolidate allo scopo di aggiornarle e talvolta di negarle: <https://dle.rae.es/revisionismo>.

<sup>30</sup> Per ulteriori approfondimenti, consultare: Fernández Valbuena, Ana Isabel, *Eduardo De Filippo: un teatro, un tempo*, cit., pp. 151-157.

### 1.3. Ultimi anni

Dato che si era separato qualche anno prima di Dorothy Pennington, Eduardo si risposò, nel 1956, questa volta con l'ex attrice Thea Prandi, con la quale ebbe due figli. La sfortuna tornò alla sua vita e, anni dopo, in un breve lasso di tempo, i suoi due figli e sua sorella Titia muoiono.

Dopo questi tristi successi, egli riuscì ad andare avanti e si immerse di nuovo nel mondo della comunicazione, lavorando per i successivi vent'anni per la RAI, dove registrò molte delle sue opere e fece diversi tour. Questo periodo di tempo è stato un punto di svolta per il suo percorso e riconoscimento internazionale, poiché, nel 1972, riceve il Premio Internazionale Antonio Feltrinelli, uno dei più importanti del Paese.

Negli anni a venire, essendo già riconosciuto come riferimento della drammaturgia italiana del XX secolo, lavorò con i più importanti registi e attori del Paese, arrivando anche a essere nominato senatore a vita nel 1981, conferito da Sandro Pertini, l'allora, Presidente della Repubblica.

Inoltre, Eduardo insegnò a La "Sapienza", Università degli Studi di Roma, dopo aver guadagnato uno dei suoi ultimi obiettivi vitali: formare una scuola di drammaturgia.

L'ultima interpretazione che De Filippo realizzò si svolse in un festival, organizzato dall'università La "Sapienza", in due scene, del suo lavoro *Questi fantasmi!*

Eduardo De Filippo muore il 31 ottobre 1981, a Roma, lasciando un grande segno nella cultura italiana contemporanea. Un uomo nato per essere un artista:

Se non fosse stato un attore, cosa avrebbe voluto fare? [...]  
Non posso nemmeno pensarlo; forse non sarei mai nato.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Informazione ottenuta sul sito: <https://laradicalteatro.wixsite.com/laradicalteatro/single-post/2016/12/19/eduardo-de-filippo-una-intervista-realizzata-por-enzo-biagi-en-1977>. Intervista a Eduardo De Filippo, realizzata da Enzo Biagi nel 1977, tradotta da A. Galán per "La Radical" e tratta da <http://www.thechronicle.it/30-anni-fa-moriva-eduardo-ecco-lintervista-piu-bella-a-biagi/>.

## II. FILUMENA MARTURANO

### 2. 1. L'opera e il suo contesto storico-sociale

L'opera *Filumena Marturano*, scritta nel 1946 da Eduardo De Filippo, è una commedia in 3 atti, rappresentata per la prima volta al Teatro Politeama di Napoli un anno dopo la sua stesura, in particolare il 7 novembre 1947. Questa opera, appartenente alla famosa collezione di Eduardo intitolata *Cantata dei giorni dispari*<sup>32</sup>, è una delle sue opere più conosciute e apprezzate dal pubblico e dai critici a livello internazionale, poiché è stata portata dal teatro alla televisione e al cinema in diversi adattamenti da grandi figure della scena a livello mondiale<sup>33</sup>.

La prima volta che fu portata al cinema è stata dal regista argentino Luis Mottura, nel 1950, che basò il suo film sull'omonima opera teatrale di De Filippo e lo intitolò con il suo nome originale: *Filumena Marturano*.

Un anno più tardi, è lo stesso Eduardo che porterà la sua opera al cinema, interpretata da lui e scegliendo anche sua sorella, Titina De Filippo, come protagonista nel ruolo di Filomena, poiché l'opera era stata scritta per lei. Dieci anni dopo, approfittando che lavorava per la radio, Eduardo registra l'opera in uno studio della RAI, in cui aveva effettuato una trasmissione radiofonica nel 1951.

In quanto al suo adattamento alla televisione, fu portata sullo schermo in Italia dal regista, attore e sceneggiatore italiano Vittorio De Sica, che diresse il film sotto il nome *Matrimonio all'italiana*, nel 1964. Nel film, parteciparono attori e attrici di grande indole, come Sophia Loren o Marcello Mastroianni, e in cui Eduardo De Filippo è stato co-sceneggiatore.

Per quanto riguarda gli adattamenti all'estero a livello mondiale, si evidenzia la versione inglese del 1977, dal regista Franco Zeffirelli, con Joan Plowright e Frank Finley, e in spagnolo la versione adattata da Juan José Arteche, interpretata da Concha Velasco e José Sazatornil al *Teatro de la Comedia* di Madrid, nel 1979<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> *Cantata dei giorni dispari* è una collezione di commedie raccolte da Eduardo De Filippo, nel 1945, in cui si collocano le sue opere che hanno aspetti negativi e tristi, a differenza di un'altra delle sue collezioni, *Cantata dei giorni pari*, in cui raccoglie opere più felici e con aspetti positivi. In entrambe, raccoglieva le commedie in cui i suoi protagonisti dovevano affrontare la realtà dei problemi sociali del dopoguerra.

<sup>33</sup> Per maggiori approfondimenti, visitare il sito: [https://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/eduardo/eduardo\\_bibautore](https://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/eduardo/eduardo_bibautore).

<sup>34</sup> Fernández Valbuena, Ana Isabel, *Eduardo De Filippo: un teatro, un tempo*, cit., p. 186.

La trama di *Filumena Marturano* si incentra su una donna che, dopo venticinque anni pieni di difficoltà e sofferenze, intrappolata in una relazione con un uomo di alta condizione sociale, gli tende una trappola che li conduce al matrimonio, assicurando che uno dei tre figli che lei ha è anche suo.

L'opera si svolge in una Napoli ambientata nell'epoca in cui è scritta, che è stata devastata dagli avvenimenti della Seconda Guerra Mondiale e che cerca di restaurarsi nell'ambito socioeconomico, poiché continua a essere divisa dalle differenze di classe. Per questo, Eduardo, che vede come la sua città è crollata ai suoi piedi, offre una visione generale e reale della situazione dei fatti, in cui il matrimonio e, in generale, la famiglia, diventa un fattore di sopravvivenza e di unione imprescindibile.

Durante tutta la trama, vedremo due protagonisti abbastanza diversi tra entrambi: una Filumena sicura di sé, lottatrice, umile, educata e con aria di nostalgia, anche se il suo passato non è stato quello che molte persone avrebbero voluto:

‘E me nun aggi’ ‘a dicere niente! Ma ‘e fino a quanno tenevo diciassett’anne, sí. [...] ‘e ssapite chilli vaschie... [...] Nire, affumecate... addó ‘a stagione nun se respira p’ ‘o calore pecché ‘a gente è assaie, e ‘a vvierno ‘o friddo fa sbattere ‘e diente... [...] Io parlo napoletano, scusate...<sup>35</sup>

E, dall'altro lato, abbiamo un Domenico, marito di Filumena, che si mantiene come una persona che, pur avendo coscienza di classe, se ne approfitta in modo negativo, portando con sé, già dal primo punto dell'opera, la misoginia, il maschilismo e la mancanza di fedeltà, degni dell'epoca<sup>36</sup>:

Na femmena comm’ a tte tanto se pava: tre sorde! [...] ... sti duie schifuse, ca l’aggio dato a magnà pe’ tant’anne... v’accido a tutte quante!...<sup>37</sup> (p. 9)

---

<sup>35</sup> “¡De mí no tengo que decir nada! Pero de cuando tenía diecisiete años, sí [...] conocéis los barrios bajos... [...] Negros, ahumados... donde en el verano no se puede respirar por el calor y por la cantidad de gente que hay, y en el invierno el frío te hace tiritar... [...] Hablo en napolitano, disculpad...” De Filippo, *Filumena Marturano*, Collezione di teatro, Einaudi, Torino, 1997, p. 47. Tutte le citazioni tratte dalla presente edizione dell'opera verranno accompagnate dal numero di pagina tra parentesi. Le traduzioni riportate dalle citazioni in napoletano verso lo spagnolo sono proprie.

<sup>36</sup> Con questa accusa, faccio un riferimento alla difficile situazione della donna nella società in epoche passate che, non soltanto in Italia, ma in quasi tutti i paesi del mondo, è ancora oggi, purtroppo, presente. Per ulteriori informazioni sulla situazione delle donne durante la Seconda Guerra Mondiale, il dopoguerra e il fascismo, visitare il sito: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-94362013000100008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362013000100008).

<sup>37</sup> “¡Una mujer como tú no vale más de tres monedas! [...] ... estos dos asquerosos, que he alimentado durante años... ¡Os mato a todos!...”

## 2.2. Analisi dei personaggi

I personaggi verranno analizzati secondo il loro ingresso in scena.

**Domenico.** Domenico “Dummi” Soriano è un pasticciere, di professione ereditata da suo padre, e uomo d'affari di mezza età e appassionato delle corse di cavalli e della notte napoletana. Quest'ultimo passatempo è ben noto da Filumena, con cui passa poco tempo e glielo ricorda in qualche occasione, rinfacciandogli che la strada di ritorno a casa è per lui sconosciuta:

E quanno me vulive vedé 'e durmí. tu? 'A strada d' 'a casa t' a' scurdave. 'E mmeglie feste, 'e meglie Natale me ll'aggio passate sola comm' a na cana.<sup>38</sup> (p. 12)

Nella trama, Domenico è ingannato da Filomena, la quale fingeva di morire, per poterlo sposare. Egli, intanto, intrattiene un rapporto con una giovane ventenne, chiamata Diana, la quale, pur possedendo il titolo, si fa impersonare da infermiera affinché Filomena non possa scoprire tale infedeltà. Purtroppo per entrambi, Filomena finisce per scoprire l'inganno e sorprende anche i servi, i quali dicono di non sapere nulla sull'argomento e sulla situazione, sia per evitare conflitti maggiori o per coprire Filomena nel suo imbroglio:

ROSALIA Io nun saccio niente... (*Non vuole essere tirata in ballo in una questione tanto grave*) Io saccio sulamente ca donna Filomena s'è coricata, s'è aggravata e si è messa in agonia. Niente m'ha ditto e niente aggu capito.

DOMENICO (*ad Alfredo*) Tu nemmeno saie niente. Tu nemmeno sapevi che l'agonia era una finzione?

ALFREDO Don Dummi', p'ammor' 'a Madonna! Chella, donna Filumena me tene ncopp' 'o stommaco, faceva 'a cunfidenza a me?<sup>39</sup> (p. 10)

**Alfredo.** Alfredo Amoroso è uno dei servi del signore Domenico, “simpatico uomo sui sessant'anni, di struttura solida, nerboruto, vigoroso”, così descritto nel prologo

---

<sup>38</sup> “¿Y cuándo podrías haberme visto dormir tú? Si el camino a casa era para ti desconocido. Todas las fiestas más bonitas, todas las Navidades, me las he pasado sola como una perra abandonada.”

<sup>39</sup> ROSALIA (*Rápida*) Yo no sé nada... (*No quiere involucrarse en una cuestión tan grave*) Solamente sé que la señora Filomena se ha tumbado, ha empeorado y ha comenzado a agonizar. Nada me ha dicho y nada he entendido.

DOMENICO (*A Alfredo*) ¿Tú tampoco sabes nada? ¿No sabías que la agonía era una farsa?

ALFREDO Señor Domenico, ¡por el amor de Dios! La señora Filomena no me soporta, ¿cómo podría confiar en mí?

dell'opera. È un uomo leale al suo padrone, per il quale ha lottato e resistito in diverse occasioni:

Io sto acciso! (*Siede presso il tavolo*) He capito che significa acciso? Tutt' 'a notte appriesso a don Dummineco, senza chiudere uocchie, assettato ncopp' 'o parapetto d' 'a Caracciolo.<sup>40</sup> (p. 26)

In più, è soprannominato dai suoi compagni come “il piccolo cocchiere” poiché è un bravo domatore di cavalli. Ma per altri, come la serva Rosalia, è una pulce con la tosse, poiché fa pettegolezzi e vuole sapere tutto, che, inoltre, non sa tenere segreti:

ALFREDO [...] Rosali', ched'è...he perza 'a lengua?

ROSALIA (*indifferente*) Nun t'aggio visto.

ALFREDO Nun t'aggio visto? E che sso' nu pòlice ncopp i 'a sta seggia?

ROSALIA (*ambigua*) Eh, nu pòlice c' 'a tosse... (*Tossicchia*).

[...]

ALFREDO E addò si' ghiuta?

ROSALIA A messa.

ALFREDO (*incredulo*) A messa?! E po' he purtato tre lettere 'e donna Filumena...

ROSALIA (*come colta in fallo, dominandosi*) E una volta che lo sapevi, perché hai domandato?

ALFREDO (*simulando anch'egli indifferenza*) Così, a titolo di esportazione. E a chi ll'he purtate?

ROSALIA Te l'ho detto prima: si' nu pòlice c' 'a tosse.<sup>41</sup> (p. 28)

**Filumena.** Filumena Marturano è una donna che ha passato tutta la vita a lottare contro le avversità. Quando era una ragazzina, lottava contro i problemi familiari, basati sulla fame e il cattivo rapporto con i suoi:

Ce coricàvemo senza di': “Buonanotte!” Ce scetàvemo senza di': “Bongiorno!” Una parola buona, me ricordo ca m' 'a dicette pàtemo... [...] Tenevo tridece anne. Me dicette: “Te staie

---

<sup>40</sup> “¿Yo estoy para el arrastre! (*Se sienta en la mesa*) ¿Sabes qué significa eso? Toda la noche detrás del señor Domenico, sin pegar ojo, todo el día sentado en la barandilla de la via Caracciolo.”

<sup>41</sup> ALFREDO [...] Rosalia, ¿te ha comido la lengua el gato?

ROSALIA No te había visto

ALFREDO (*indiferente*) ¿No me habías visto? ¿Qué soy, un fantasma?

ROSALIA (*ambigua*) Eh...más bien una pulga con tos (*tose*)

[...]

ALFREDO ¿Y dónde has ido?

ROSALIA A misa

ALFREDO (*incredulo*) ¿¿A misa?! Y después has llevado tres cartas de doña Filumena...

ROSALIA (*Sorprendida*) Y si ya lo sabías, ¿por qué me lo has preguntado?

ALFREDO (*Simulando indiferencia también*) Así, a título informativo. ¿Y a quién se lo has llevado?

ROSALIA ¿Ves?, te lo he dicho antes, eres una pulga con tos.

facenno grossa, e ccà nun ce sta che magnà, ‘o ssaje?’ [...] Unu piatto gruosso e nun saccoo quanta furchette [...]”<sup>42</sup> (p. 47)

Più tardi, dovrà anche lottare nella sua professione, con i rischi che implica lavorare in un bordello, da cui suo marito, Domenico, afferma di averla tirata fuori e di averla aiutata, poiché senza di lui non sarebbe sopravvissuta:

Secondo te, Domenico Soriano, figlio a Raimondo Soriano (*borioso*) uno dei più importanti e seri dolciieri di Napoli, nun avarría penzato a te mettere na casa, e a nun te fa’ avé cchiu bisogno ‘e nisciuno?<sup>43</sup> (p. 14)

La realtà è che Filumena, pur avendo un tetto e un pasto, ha vissuto per un quarto di secolo legata ad una relazione che non la riempiva e con la mancanza dei suoi figli, che, a volte, doveva vedere di nascosto, per così dar loro da mangiare. Anche se in un modo che, forse, non era quello giusto, faceva tutto il possibile perché i suoi figli potessero andare avanti:

T’aggio arrubbato! Te vennevo ‘e vestite, ‘e scarpe! E nun te ne si’ maie accorto! [...] Cu’ ‘e denare tuoie, aggio crisciuto ‘e figlie mieie.<sup>44</sup> (p. 15)

In conclusione, Filumena è una donna, detto già in precedenza, combattente e rivoluzionaria, che è riuscita ad ottenere, nonostante i molti ostacoli derivati dalla sua condizione sessuale e sociale, una vita più degna. E così lo sottolineano ancora oggi, anche all’estero:

Filumena no tiene sueldo, no ha estudiado, no es autosuficiente... En el mundo en el que vivimos aún hay mujeres así. [...] Es una “superrevolucionaria” y tiene todo el sentido del mundo recordar a mujeres que, como ella, luchan por una vida más digna.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> “Nos acostábamos sin decir: “¡Buenas noches!” Nos levantábamos sin decir: “¡Buenos días!” Solo recuerdo unas buenas palabras que me dijo mi padre... [...] Tenía trece años. Me dijo: “Te estás haciendo mayor, y aquí no hay para comer, ¿lo sabes, no?” [...] Solo un plato grande y no sé cuántos tenedores [...]”

<sup>43</sup> “Según tú, Domenico Soriano, hijo de Raimondo Soriano, (*chulesco*) uno de los pasteleros más serios e importantes de Nápoles, ¿no habría pensado en darte una casa y en que no tuvieses que pedir ayuda a nadie?”

<sup>44</sup> “¡Te he robado! ¡Vendía tus trajes, tus zapatos! ¡Y nunca te has dado cuenta! [...] Con tu dinero, he criado a mis hijos.”

<sup>45</sup> Parole di Clara Segura, attrice teatrale spagnola che ha interpretato Filumena nella *Biblioteca de Catalunya*. Per maggiori approfondimenti, si consulti il seguente articolo: Cervera Marta, *Broggi sitúa “Filumena Marturano” entre Nápoles y Barcelona*, “El Periódico”, 14 giugno 2021, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210614/filumena-marturano-clara-segura-oriol-broggi-laperla-29-enrico-ianniello-11821222>.

**Rosalia.** Rosalia Solimene è una donna che, pur avendo settantacinque anni, è piena di vitalità. Potremmo dire che è l'omonima di Alfredo, ma questa, da parte sua, è una confidente di Filumena. La conosce da quando era una bambina, quindi sa del suo passato e di tutte le brutte esperienze che ha avuto:

Al vicolo San Liborio ebbi a conoscere donna Filumena, che, bambina, giocava ch' 'e tre figlie mieie.<sup>46</sup> (p. 29)

**Primo facchino e secondo facchino.** Il primo facchino è l'unico che interviene nel dialogo, poiché ha un conto in sospeso con Domenico, dato che costui gli aveva promesso di regalargli un vestito, nel caso in cui ricevesse una buona notizia. Poiché non ricevette questa notizia, Domenico non era di buon umore, così la prese con lui, trattandolo con disprezzo e superiorità. In questo, caso, il *ricco pasticciere* chiarisce la sua condizione sociale, dato che, per Domenico, il compito del giovane era solo quello di portargli il cibo e andarsene:

PRIMO FACCHINO (*servizievole, strisciante*) Qua sta 'a cena [...]

DOMENICO Oini', mo sa' c'he 'a fa'? Te n'he 'a ji'.

[...]

PRIMO FACCHINO [...] Nun è succiesa 'a cosa ca diciveve vuie? [...] Nun l'avite avuto 'a bbona nutizia?

DOMENICO (*aggressivo*) T'aggiu ditto vatténne!<sup>47</sup> (pp. 19-20)

**Diana.** Diana è una ragazza di ventisei anni e amante di Domenico, che si finge infermiera quando Filumena, a sua volta, sta fingendo di morire. Questo ruolo lo assume perché anche lei deve fingere per non essere scoperta da Filumena, che alla fine la scopre:

DIANA [...] Folla, folla in farmacia. [...] (*Alludendo a Filumena*) E... come sta?...Sempre in agonia?... È venuto il prete?

FILUMENA [...] Il prete è venute... e confromme ha visto che stavo in agonizzazione... (*Felina*) Lèvate 'o càmmese!<sup>48</sup> (pp. 20-21)

---

<sup>46</sup> “Conocí a doña Filumena en el callejón San Liborio que, de pequeña, jugaba con mis tres hijas.”

<sup>47</sup> PRIMO FACCHINO (*atento, servicial*) Aquí tiene la cena [...]

DOMENICO Oye, ¿sabes qué tienes que hacer ahora? Irte.

[...]

PRIMO FACCHINO [...] ¿No ha sucedido eso que dijo usted? [...] ¿No ha recibido la buena noticia?

DOMENICO (*agresivo*) ¡He dicho que te vayas!”

<sup>48</sup> DIANA [...] Cuánta gente, la farmacia estaba llena [...] (*Refiriéndose a Filumena*) Y... ¿cómo está?...

¿Sigue agonizando?... ¿Ha venido el cura?

FILUMENA [...] El cura ha venido... y ya que me ha visto agonizando... (*Furiosa*) ¡Quítate la bata!”

Il giorno dopo, Diana tornerà con un avvocato per risolvere il caso di Domenico e Filumena, poiché si erano sposati a rischio di morte, il che alla fine non è successo.

**Lucia.** Lucia è una ragazza di ventitré anni che fa la cameriera e serve della casa, non da molto. Degno di nota è che avrà una situazione scomoda con uno dei figli di Filumena, non appena li vedrà per la prima volta:

RICCARDO [...] Neh, guè, siente...[...] ‘A quanto tempo staie cc’à?

LUCIA È un anno e mezzo.

RICCARDO ‘O saie ca si’ na bella piccerella? [...] Viene ‘a part’ ‘o magazzino mio...[...]  
...Te faccio ‘e ccammise. [...]

LUCIA Overo? E che mme mettite ‘e ccammise ‘a omo? Iatevenne!

RICCARDO Eh! Io servo uomini e donne... All’uommene, ce metto ‘e ccammise, a ‘e ffemmene comm’a tte... ce le levo!

LUCIA Neh, Neh! Vuie fússeve pazzo? Pe’ chi m’avite pigliata? Io ce ‘o ddico ‘a signora.<sup>49</sup>  
(p. 38)

**Avvocato Nocella.** Nocella è l’avvocato che si occupa del caso del matrimonio di Filumena e Domenico, che è stato richiesto da Diana. Lungo l’opera, nei suoi interventi, si notano in lui degli aspetti comici che riflettono un atteggiamento poco serio nel suo lavoro:

DIANA E proprio a tavola, ieri sera, io raccontai il caso suo e di Filomena.

NOCELLA Già... ci facemmo un sacco di risate...

[...]

NOCELLA No, il matrimonio non può essere sottoposto a condizioni. C’è l’articolo... mo nun m’o ‘o ricordo... (pp. 37, 44)

**Umberto, Riccardo e Michele.** Questi tre “giovannotti” sono i figli di Filumena. Michele, il fratello maggiore, fa l’operaio e ha moglie e quattro figli. Offre la sua casa a sua madre perché vada a vivere con lui, poiché i suoi bambini sarebbero felici di conoscere sua nonna. Riccardo, il mezzano, fa il camiciere e ha un negozio con della

---

<sup>49</sup> RICCARDO [...] Eh, señorita, escucha una cosa... [...] ¿Hace cuánto tiempo que estás aquí?

LUCIA Un año y medio.

RICCARDO ¿Sabes que eres una chica muy bonita? [...] Ven a mi tienda... [...] Te puedo dar una camisa...

LUCIA ¿Ah, sí? ¿Y qué me va a dar, una camisa de hombre? ¡Haga el favor!

RICCARDO Bueno... yo atiendo a hombres y mujeres... A los hombres les doy camisas, y a las chicas como tú... ¡se las quito!

LUCIA ¡Eh, eh! ¿Pero está loco? ¿Por quién me ha tomado? Ahora mismo se lo digo a la señora...

buona clientela. Infine, Umberto, il piccolo, è l'unico dei tre fratelli che ha deciso di studiare. Anche se non è il suo obiettivo nella vita, sua madre, nonostante non sappia leggere, vedendo i suoi quaderni, gli raccomanda e consiglia di diventare uno scrittore, suggerimento sul quale ne rifletterà.

Filumena, che ha tenuto in segreto per molto tempo di avere tre figli, non vuole che Domenico sappia quale dei tre figli è figlio di entrambi, dato che, conoscendolo, era sicura che l'avrebbe trattato diversamente:

DOMENICO [...] E me l'he 'a dicere [...] io te sposo 'o stesso, t' 'o giuro!

FILUMENA 'O vvu' o sapé?... E io t' o dico

[...]

FILUMENA E aiutalo allora: ha bisogno: tene quatto figlie.

DOMENICO L'operaio?

FILUMENA L'idraulico, comme dice Rosalia.

DOMENICO Guarda, guarda... proprio 'o stagnaro... l'idraulico! E già quello ammogliato, il piú bisognoso...

FILUMENA (*fiugendo disappunto*) E na mamma ch'ha da fa'?... Deve cercare di aiutare il piú debole... Ma tu nun l'he creduto... Tu, si' furbo, tu... È Riccardo, 'o commerciante.

DOMENICO 'O camiciaio?

FILUMENA No, è Umberto, 'o scrittore.

DOMENICO (*Esasperato, violento*) Ancora... ancora me vuó mettere cu' 'e spalle nfaccia 'omuro?... Fino all'ultimo!<sup>50</sup> (pp. 61-62)

**Teresina.** Teresina è l'ultimo personaggio ad entrare nell'opera. È una sarta che fa l'abito da sposa di Filumena per il suo matrimonio con Domenico. Come viene descritta, è una di quelle sarte napoletane che non si abbatte mai, nel senso che le offese delle clienti insoddisfatte non la condizionano.

---

<sup>50</sup> DOMENICO [...] Tienes que decírmelo... [...] ¡Yo me caso igualmente, te lo juro!

FILUMENA ¿Lo quieres saber? Pues yo te lo digo.

[...]

FILUMENA Entonces, ayúdalo: lo necesita, tiene cuatro hijos.

DOMENICO ¿El operario?

FILUMENA El fontanero, como dice Rosalia

DOMENICO Mira, mira... ¡ffjate en el fontanero! Ahí está, el casado, el más necesitado...

FILUMENA (*fiugiendo desinterés*) ¿Y una madre qué debe hacer? Debe intentar ayudar al más débil... pero tú no me has creído... Tú, eres astuto, tú... Es Riccardo, el comerciante.

DOMENICO ¿El camisero?

FILUMENA No, es Umberto, el escritor.

DOMENICO (*desesperado, violento*) Todavía... ¿Todavía quieres ponerme entre la espada y la pared?... ¡Hasta el final!

### 2.3. I temi trattati e il loro sfondo

Uno dei temi presenti nell'opera di *Filumena Marturano*, come succede nella già menzionata *Questi Fantasmi!*, è la **mancanza di comunicazione**. Filumena e Domenico sono insieme da venticinque anni e lei non gli aveva fatto sapere dell'esistenza dei suoi tre figli, e tanto meno del figlio che hanno in comune. Lei, da parte sua, si scusa poiché dice di avere paura di quello che avrebbero detto gli altri:

Erano 'e tre doppo mezzanotte. P' 'a strada cammenavo io sola. [...] (*Alludendo alla sua prima sensazione di maternità*) Era 'a primmma vota! E che ffaccio? A chi 'o ddico? Sentevo ncapo a me 'e vvoce d' 'e ccumpagne meie: "A chi aspetti! Ti togli il pensiero! Io cunosco a uno molto bravo..."<sup>51</sup> (p. 17)

Un altro esempio lo vediamo tra Diana e Domenico. Entrambi sono amanti da tempo. Tuttavia, Domenico non sa che Diana ha il diploma da infermiera. Il paradosso della storia è che lei finge di essere un'infermiera per ingannare Filumena:

DOMENICO La signorina si trovava qua, perché io la feci fingere infermiera.

DIANA Mi fece fingere? Ma neanche per sogno! Sono infermiera: e come: con tanto di diploma! Non gliel'ho mai detto, Domenico?

DOMENICO (*sorpreso*) No, veramente.

DIANA Bah, in fondo, perché avrei voluto dirglielo?... (p. 37)

Il tema del silenzio è stato più volte affrontato da De Filippo. Eduardo manifesta, attraverso il passaggio dai monologhi dei suoi personaggi al mutismo, il rifiuto delle relazioni umane, espresse nei dialoghi convenzionali e di cui sono un semplice strumento per coloro che approfittano per nascondere la realtà<sup>52</sup>.

Un altro tema che viene utilizzato da De Filippo è la **famiglia**. Per Filumena, la famiglia diventa veicolo e motivo di sopravvivenza. Sente anche la nostalgia di essa, del matrimonio sanzionato dalla Chiesa, e della sua legittimità. Inoltre, è pronta a lottare per questo, anche se la legge non glielo permette. Alla fine dello spettacolo, durante il matrimonio, Domenico finisce per rendersi conto anche del valore della famiglia:

---

<sup>51</sup> "Eran las tres de la madrugada. Solamente yo caminaba por la calle [...] (*Refiriéndose a sus primeros sentimientos de maternidad*) ¡Era la primera vez! ¿Y qué hago? ¿A quién se lo digo? Escuchaba en mi cabeza las voces de mis amigas: "¿A quién esperas? ¡Quítatelo de la cabeza! Yo conozco uno muy bueno..."

<sup>52</sup> Fernández Valbuena, Ana Isabel, *Eduardo De Filippo: un teatro, un tiempo*, cit., p. 90.

FILUMENA (*ironica, ma con amarezza*) Bella soddisfazione! Allora io aggio spiso na vita pè furmà na famiglia, e ‘a legge nun m’ ‘o permette? E chesta è giustizia?

NOCELLA Ma la legge non può sostenere un vostro principio, sia pure umano [...]

[...]

FILUMENA [...] ‘A famiglia...’a famiglia! Vintinc’anne ce aggio penzato! (*Ai giovanotti*) E v’aggio crisciuto, v’aggio fatto uomme [...]

[...]

DOMENICO Niente invitati, niente banchetto, ma na butteglia in famiglia, ce l’avimm’ ‘a vévere...<sup>53</sup> (pp. 45, 48, 65)

Un altro argomento in discussione è **l’inganno**. Uno dei temi comuni nelle opere di De Filippo è la pazzia, a volte con finzione, come accade nella già menzionata *Uomo e galantuomo*. Questa volta, la finzione sarà quella di essere in punto di morte, grazie alla quale Filumena ottiene ciò che vuole (il matrimonio) attraverso l’inganno. A causa del suo atteggiamento, Domenico crede di stare insieme a una pazza:

DOMENICO Mugliera? Ma mugliera a chi? Filume’, tu me stisse danno a nùmmere, stasera? A chi te si’ spusata?

FILUMENA (fredda) A te!

DOMENICO Ma tu si’ pazza! L’inganno è palese [...]<sup>54</sup> (p. 10)

Da parte sua, Domenico non solo tenta l’inganno, il tradimento, attingendo alla tecnica di Diana, facendo finta di essere infermiera, ma, anche in altre occasioni. Tradimento che, per Filumena, è facile da scoprire, poiché lui porta a casa roba con delle tracce che dimostrano di essere stato con un’altra donna. Questi atti succedono non solo per fare intrattenere il pubblico e per mostrare l’atteggiamento di Domenico nei confronti di Filumena, ma sono anche dovuti al tema prima menzionato della mancanza di comunicazione:

---

<sup>53</sup> FILUMENA (*irónica, pero con amargura*) ¡Qué gran satisfacción! Entonces, yo dedico una vida entera para formar una familia, ¿y la ley no me lo permite? ¿Y es esto justicia?

NOCELLA Pero es que la ley no puede basarse en un principio suyo, aunque sea humano [...]

[...]

FILUMENA ¡La familia...la familia...! ¡He pensado en ella veinticinco años! (*A los muchachos*) ¡Y os he criado, os he convertido en hombres! [...]

[...]

DOMENICO Ningún invitado, ningún banquete, pero la botella en familia, ¡tenemos que bebérnosla!

<sup>54</sup> DOMENICO ¿Esposa? ¿Esposa de quién? Filomena, ¿te estás volviendo loca esta noche? ¿Con quién te habrías casado?

FILUMENA ¡Contigo!

DOMENICO ¡Pero tú estás loca! El engaño es evidente [...]

E nun parlammo ‘e quanno’isso era giovane, che uno puteve dicere: “Tene ‘e sorde, ‘a presenza...” Ma mo, all’úrdemo all’úrdemo, a cinquantadue anne, se retira cu’ ‘e fazzulette spuorche ‘e russetto, ca me fanno schifo...<sup>55</sup> (p. 12)

Altri temi, forse, ancora più importanti, trattati nell’opera sono quelli della **critica alla borghesia**<sup>56</sup> e, in particolar modo, alla **situazione della donna**. Filumena, come molte donne italiane dell’epoca, è trattata come domestica, quasi serva e schiava del suo uomo, poiché il ruolo della donna era subordinato alla figura maschile e disciplinato dalla legge italiana e rafforzato dalla Chiesa cattolica:

[...] Ora è lì [...] pallido e convulso di fronte a Filumena, a quella donna “da niente” che, per tanti anni, è stata trattata da lui come una schiava [...] (p. 7)

Inoltre, sotto il fascismo, questa situazione si aggravava, poiché le donne dovevano portare i valori tradizionali, in modo silenzioso, dato che, per la società, non erano altro che riproduttrici della prole ed erano solo considerate in qualità di madri, figlie o spose. Questo si rifletteva nella società di allora, in quanto la capacità di azione della donna a livello sociale era molto limitata, tanto è così che fino al 1946, dopo una riforma approvata il 7 febbraio 1945, le donne non ottennero il diritto di voto. Nel caso di Filumena, poiché si dedicava alla prostituzione, l’attesa per esercitare il voto è stata prorogata ancora di un anno<sup>57</sup>.

Per quanto riguarda Domenico come persona, e, inoltre, come uomo, appartenente ad una alta condizione sociale, ha lo Stato dalla sua parte, poiché rappresenta coloro che, con autorità, prosperano grazie alle classi inferiori. Infatti, lui stesso, in modo trionfante, si vantava della sua condizione borghese e cercava di sottovalutare la classe sociale di Filumena e le sue origini, già sin dall’inizio:

[...] Quannn’ aggio fatto sapé chi si’ stata tu, e ‘a copp’ a qua’ casa te venette a piglià, m’hann’ ‘a da’ ragione afforza!<sup>58</sup> (p. 9)

---

<sup>55</sup> Pero no hablemos de cuando era joven, que uno podía decir: “Bueno, tiene mucho dinero, una buena presencia...” Pero ahora, a los cincuenta y dos años, vuelve a casa con pañuelos manchados de pintalabios, que me dan un asco...

<sup>56</sup> Uno dei primi coltivatori del genere a riflettere gli aspetti negativi della borghesia fu Eduardo Scarpetta, padre di De Filippo. Scarpetta lo fece, però, nelle sue opere, senza trascurare l’atteggiamento comico.

<sup>57</sup> De Angelis, Rosa, *Amada puta: reescribiendo el matrimonio, la maternidad y la identidad de Filumena Marturano, de Eduardo De Filippo*, cit., pp. 119-140.

<sup>58</sup> “¡Cuando diga quién has sido tú, y de qué lugar te saqué, tendrán que darme la razón a la fuerza!”

Tuttavia, agli occhi del lettore, è un semplice *scroccone* di alta condizione sociale, il quale dipende mentalmente e fisicamente da Filumena. Questo perché, nonostante le abbia dato un tetto, è Filumena che si occupava dei suoi affari e che gli ha aiutato in tutto per venticinque anni:

FILUMENA ‘A serva l’aggio fatta pè veintinc’anne, e vuie ‘o ssapite. Quanno isso parteva pe’ e se spassà: Londra, Parigi, ‘e corse, io facevo ‘a carabbiniera: d’ ‘a fabbrica a Furcella, a chella ‘ ‘e Virgene [...] peché si no ‘e dipendente suoie ll’avarrieno spugliato vivo!<sup>59</sup> (pp. 11-12)

Filumena, per molti, rappresenta una donna moderna dell’epoca, esempio di ribellione, determinata e capace di negarsi a subire tutti gli anni di sfruttamento che ha sofferto la donna da parte della società patriarcale:

Filumena es una luchadora por la dignidad, y de antigua no tiene nada.<sup>60</sup>

E, oltre a questo, confrontato il suo atteggiamento con quello di Domenico, nell’affrontare le avversità e i problemi delle questioni in comune, evidenziando che è lei che vince:

Lo que la hace muy moderna es que acepta la responsabilidad y él no, quiere seguir siendo joven, ir por el mundo, no aceptar ninguna responsabilidad, ella lo hace y desde el amor, por eso gana.<sup>61</sup>

De Filippo, quindi, spinge il lettore a considerare la realtà del rapporto amoroso tra Filumena e Domenico. Con questo, lascia il suo pubblico con un finale agrodolce, compreso un altro paradosso napoletano, poiché finisce con due tipi di lacrime<sup>62</sup>: da una parte, quelle provocate dalla felicità, dato che Filumena, con sforzo e una continua lotta instancabile da anni, ha ottenuto ciò che si è proposto, dovendo persino fingere la propria

---

<sup>59</sup> “Le he hecho de criada durante veinticinco años, y vosotros lo sabéis. Cuando viajaba para ir a divertirse: Londres, París, las carreras, yo hacía de *carabbiniera*: de la fábrica de Forcella a la de las Vírgenes [...] de lo contrario sus empleados ¡lo hubiesen despojado vivo!”

<sup>60</sup> Parole dell’attore catalano Xavier Ruano (1957), ottenute dal sito: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210606/7508416/filumena-marturano-oriol-broggi-clara-segura-enrico-ianniello-biblioteca-catalunya-eduardo-filippo.html>.

<sup>61</sup> Opinione dell’attore e traduttore italiano Enrico Ianniello (1970). Informazione ottenuta dal sito: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210606/7508416/filumena-marturano-oriol-broggi-clara-segura-enrico-ianniello-biblioteca-catalunya-eduardo-filippo.html>

<sup>62</sup> De Angelis, R. (2008). *Amada puta: reescribiendo el matrimonio, la maternidad y la identidad de Filumena Marturano*, de Eduardo De Filippo, cit., pp. 119-140.

morte per ottenerlo. Altre lacrime, invece, sono di tristezza, poiché la protagonista ha perso parte della sua vita, anche se ha sempre cercato di farsi valere, lottando contro il maschilismo, il sistema patriarcale e, persino, le leggi, e cercando di trovare il suo posto nel mondo.

### III. PROPOSTA DI TRADUZIONE

Ho scelto di tradurre la prima scena dell'opera poiché, già da questo momento, appare la causa che fa scattare i fatti sui quali si svolge la trama.

#### ATTO PRIMO: SCENA PRIMA<sup>63</sup>

*(Domenico, Alfredo, Filomena y Rosalia)*

DOMENICO *(Abofeteándose repetidamente con ímpetu y exasperación)* ¡Loco, loco, loco! ¡Cien veces! ¡Qué digo cien, mil veces loco!

ALFREDO *(Interviene con un gesto tímido)* ¿Pero qué hace?

*Rosalía se acerca a Filomena y le coloca, sobre su espalda, un chal que cogería de una silla, al fondo.*

DOMENICO ¡Soy un hombre que no vale para nada! Debo ponerme frente al espejo y no cansarme nunca de escupirme en la cara. *(Con un destello de odio en los ojos, dirigiéndose a Filomena)* Contigo, a tu lado, he desperdiciado mi vida: ¡veinticinco años de salud, de fuerza, de inteligencia, de juventud! ¿Pero qué más quieres? ¿Qué más debe darte Domenico Soriano? ¡Incluso de mi pobre pellejo habéis hecho lo que habéis querido! *(Gritando a todos, como fuera de sí mismo)* ¡Todos han hecho lo que han querido! *(A sí mismo, con desprecio)* Mientras tú creías ser Jesucristo descendido a la tierra, ¡todos hacían lo que querían contigo! *(Señalando a todos, con gesto acusador)* Tú, tú, tú... la gente del callejón, del barrio, de Nápoles, del mundo... ¡Todos me han considerado un bobo, siempre! *(El recuerdo de la pesada burla de Filomena le vuelve a la mente, de repente, y le hace hervir la sangre)* No puedo pensar en ello... ¡pero debía esperármelo! ¡Solo una mujer como tú podía llegar a tal punto! ¡No podías ser de otro

---

<sup>63</sup> Per consultare il testo originale, si veda: <http://copioni.corrierespettacolo.it/de-filippo-eduardo-filomena-marturano/>

modo! ¡Veinticinco años no podían cambiarte! Pero no creas que has ganado esta vez: ¡esta vez no has ganado! Yo te mato y te pago tres monedas. ¡Una mujer como tú no vale más de tres monedas! Y a todos esos que te han ayudado: el médico, el cura... (*Señalando a Rosalia, que se estremece, y a Alfredo que, en cambio, está tranquilo, con aire amenazador*) estos dos asquerosos, que he alimentado durante años... ¡Os mato a todos!... (*Firme*) La pistola... ¡Dame la pistola!

ALFREDO (*Calmado*) Las he traído del armero para limpiarlas. Ambas. Como dijo usted.

DOMENICO Cuántas cosas habré dicho yo... ¡Y cuántas me han hecho decir a la fuerza! Pero, ¡ya basta!, he despertado, ¡ya he comprendido!... (*A Filomena*) Tú te vas...y si no te vas por tu propio pie, ¡te sacaré muerta de aquí! No existe ley alguna ni Dios capaz de doblegar a Domenico Soriano. ¡Os demando a todos! ¡Hago que os encarcelen! Dinero tengo de sobra, ¡y bailaremos, Filomena! Te hago bailar, como digo yo. ¡Cuando diga quién has sido tú, y de qué lugar te saqué, tendrán que darme la razón por la fuerza! ¡Y te destruyo, Filomena, te destruyo! (*Pausa*)

FILOMENA (*En absoluto impresionada, segura de sí misma*) ¿Has acabado? ¿O tienes algo más que decir?

DOMENICO (*De golpe*) ¡Cállate, no hables, no quiero oírte! (*Le basta escuchar la voz de esa mujer para enloquecer*)

FILOMENA Yo, una vez que te haya dicho todo lo que me molesta, no te miraré más a la cara, y mi voz ¡la olvidarás pronto!

DOMENICO (*Con desprecio*) ¡Fulana! ¡Eras una fulana cuando te conocí, y eso sigues siendo!

FILOMENA ¿Y hay necesidad de decirlo así, como tú lo dices? ¿Es alguna novedad? ¿Acaso no saben todos ya quién he sido yo y dónde estaba? Sin embargo, donde yo estaba, tú venías... ¡Tú con todos los demás! Y te he tratado como a todos. ¿Por qué debería haberte tratado de otro modo? ¿No son todos los hombres iguales? Lo que he hecho es cosa mía y de mi conciencia. Ahora mismo soy tu esposa. ¡Y de aquí no me mueven ni los *carabineros*!

DOMENICO ¿Esposa? ¿Esposa de quién? Filomena, ¿te estás volviendo loca esta noche? ¿Con quién te habrías casado?

FILOMENA ¡Contigo!

DOMENICO ¡Pero tú estás loca! El engaño es evidente. Hay testigos. (*Señala a Alfredo y a Rosalia*)

ROSALIA (*Rápida*) Yo no sé nada... (*No quiere involucrarse en una cuestión tan grave*) Solamente sé que la señora Filomena se ha tumbado, ha empeorado y ha comenzado a agonizar. Nada me ha dicho y nada he entendido.

DOMENICO (*A Alfredo*) ¿Tú tampoco sabes nada? ¿No sabías que la agonía era una farsa?

ALFREDO Señor Domenico, ¡por el amor de Dios! La señora Filomena no me soporta, ¿cómo podría confiar en mí?

ROSALIA (*A Domenico*) ¿Y el cura?... ¿Quién ha dicho que lo llamase? ¿No me lo ha dicho usted?

DOMENICO Porque ella... (*Señala a Filomena*) lo quería. Y yo, para complacerla...

FILOMENA Porque tú estabas deseando que yo me fuese al más allá. ¡Estabas felicísimo, pensando que por fin me habías quitado de en medio!

DOMENICO (*Rencoroso*) ¡Bravo! ¡Lo has entendido! Y cuando el cura, después de haber hablado contigo, me dijo: “Despósela *in extremis*, pobre mujer, es su único deseo: perfeccione este vínculo con la bendición del Señor”... dije yo ...

FILOMENA “Total, ¿qué me cuesta? Se está muriendo. Al fin y al cabo, son un par de horas, después no la veré nunca más...” (*Burlona*) Se ha quedado mal, el señor Domenico, cuando, en cuanto se ha ido el cura, me he levantado de la cama y he dicho: ¡Enhorabuena, Domenico, somos marido y mujer!

ROSALIA ¡Yo he saltado del susto! ¡Y después he comenzado a reírme! (*Ríe de nuevo*) Dios, qué natural ha hecho toda la enfermedad.

ALFREDO ¡Y la agonía también!

DOMENICO Vosotros dos, ¡cerrad la boca u os haré agonizar! (*Excluyendo cualquier atisbo de debilidad por su parte*) ¡No es posible, no es posible! (De pronto, recordando a otra persona que, según él, podría ser el único responsable) ¿Y el médico? Pero... ¿cómo puedes ser tú médico? ¿Dónde ha ido a parar la ciencia? ¿Tú eres médico y no te das cuenta de que se encuentra bien? ¿de que te está tomando el pelo?

ALFREDO Yo creo que se ha confundido, quizás.

DOMENICO (*Con desprecio*) Alfredo, tú cierra el pico. (*Decidido*) ¡Y el médico lo pagará! ¡Lo pagará, bien lo sabe Dios! Porque ha estado compinchado, no puede ser con buena intención. (*A Filomena, con maldad*) Se ha beneficiado, ¿verdad?... Le has dado dinero...

FILOMENA (*Indignada*) ¡Y es lo único que te importa: el dinero! ¡Con el dinero has comprado todo lo que has querido! ¡También a mí me has comprado con tu dinero! Porque

tú eras Domenico Soriano: te aprovechabas de los mejores sastres... de los camiseros más importantes... y tus caballos corrían: tú les hacías correr... ¡Pero Filomena Marturano te ha hecho correr a ti! Y corrías sin darte cuenta... Y aún debes hacerlo, ¡todavía debes derramar sangre para entender cómo se debe comportar un verdadero caballero! El médico no sabía nada. También él me ha creído, ¡tenía que creerme! Cualquiera mujer, tras veinticinco años a tu lado, agonizaría. ¡He sido una criada para ti! (*A Rosalía y a Alfredo*) Le he hecho de criada durante veinticinco años, y vosotros lo sabéis. Cuando viajaba para ir a divertirse: Londres, París, las carreras, yo hacía de *carabinera*: de la fábrica de Forcella, a la de las Vírgenes, y en las tiendas de via Toledo y via Foria, de lo contrario sus empleados ¡lo hubiesen despojado vivo! (*Imitando el tono hipócrita de Domenico*) “Si no te tuviese a ti...” “¡Filomena, eres una verdadera mujer!” ¡Le he sacado adelante la casa mejor que una esposa! ¡Le he lavado los pies! Y no ahora que soy una vieja, no, sino cuando era una jovencita. Y jamás he tenido por su parte un gesto de cariño, de reconocimiento, ¡jamás! ¡Me ha tratado siempre como una camarera que de un momento a otro puede ser echada de casa!

DOMENICO Si te hubiera visto alguna vez sumisa, comprensiva, en el fondo, de la situación real que existía entre tú y yo. Siempre nerviosa, insolente... me hacía pensar: “¿No será que me estoy equivocando yo? ¿Le habré hecho algo malo?” ¡Nunca he visto salir de sus ojos ni una sola lágrima! ¡Jamás! ¡Hemos estado juntos muchos años, pero jamás la he visto llorar!

FILOMENA ¿Y debería haber llorado por ti? No valía en absoluto la pena.

DOMENICO Un alma en pena, sin paz, nunca. Una mujer que ni llora, ni come, ni duerme. Nunca te he visto dormir. Eres un alma maldita, eso es lo que eres.

FILOMENA ¿Y cuándo podrías haberme visto dormir tú? Si el camino a casa era para ti desconocido. Todas las fiestas más bonitas, todas las Navidades, me las he pasado sola como una perra abandonada. ¿Sabes cuándo se llora? ¡Cuando conoces el bien, pero no puedes tenerlo! Pero Filomena Marturano no conoce el bien... y cuando se conoce solamente el mal, no se llora. ¡Filomena Marturano no ha podido jamás sentir la satisfacción de llorar! ¡Me has tratado siempre como la última de todas las mujeres! (*A Rosalía y Alfredo, únicos testigos de las santas verdades que dice*) Pero no hablemos de cuando era joven, que uno podía decir: “Bueno, tiene mucho dinero, una buena presencia...” Pero ahora, a los cincuenta y dos años, vuelve a casa con pañuelos manchados de pintalabios, que me dan un asco... (*A Rosalía*) ¿Dónde están?

ROSALIA Están guardados.

FILOMENA Sin un mínimo de prudencia, sin pensar: “Es mejor esconderlos... ¿y si ella los encuentra?” Pero, claro, si ella los encuentra, ¿qué va a hacer? ¿Quién es ella? ¿Qué derechos tiene? Y se atonta detrás de esa...

DOMENICO (*Como pillado ‘in fraganti’*, reacciona furioso) ¿De esa quién?... ¿De esa quién?

FILOMENA (*Poco intimidada, más violenta que Domenico*) ¡Detrás de esa asquerosa! Pero ¿qué te crees, que no me había dado cuenta? Tú no sabes mentir, ese es tu defecto. ¡Cincuenta y dos años y se atreve a juntarse con una niñita de veintidós! ¡No le da vergüenza! Y me la mete en casa, diciendo que era la enfermera... Porque él pensaba de verdad que yo me estaba muriendo... (*Como contando algo increíble*) Y no hace mucho más de una hora, antes de que viniese el cura para casarnos, creyendo que yo estaba a punto de dar mi alma a Dios y no los veía, ¡se abrazaban y se besaban junto a mi cama! (*Con una sensación incontenible de náuseas*) ¡Por Dios... qué asco me da! Y si yo me estuviese muriendo de verdad, ¿lo habrías hecho? Claro, yo, allí, muriéndome, y aquí la mesa preparada... (*La señala*) para él y esa muerta que camina...

DOMENICO Pero, ¿porque tú te estabas muriendo yo ya no podía comer? ¿No debía buscar apoyo?

FILOMENA ¿Con rosas en el centro de la mesa?

DOMENICO ¡Con rosas en el centro de la mesa!

FILOMENA ¿Rojas?

DOMENICO (*Frustrado*) Rojas, verdes, coloradas. Pero, no lo entiendo, ¿no era dueño de ponerlas? ¿No era dueño de estar pcontento porque tú te estabas muriendo?

FILOMENA ¡Pero no estoy muerta! (*Con desprecio*) Y, por ahora, no me muerdo.

DOMENICO He aquí el pequeño contratiempo. (*Pausa*) Pero yo consigo entenderlo. Si me has tratado siempre como a todos los demás, porque, según tú, los hombres son todos iguales, ¿por qué tenías que casarte, precisamente, conmigo? Y si yo me hubiese enamorado de otra mujer y quisiese casarme con ella... y lo hago, porque yo con Diana me caso, ¿qué te importa su edad?

FILOMENA (*Irónica*) ¡Qué gracia me haces! ¡Y cuánta pena me das! ¿Pero qué me importas tú, la joven que te ha hecho perder la cabeza y todo lo que me estás diciendo? ¿Pero tú realmente piensas que esto lo he hecho por ti? Tú no me interesas, nunca me has interesado. Una mujer como yo, lo has dicho tú y me lo llevas diciendo veinticinco años, se hace sus cálculos. Me haces falta... ¡Tú me haces falta! ¿Tú te creías que, después de

haber sido una mujerzuela a tu lado durante veinticinco años, me iría así, con una mano detrás y otra delante?

DOMENICO *(Con aires triunfantes, creyendo haber comprendido la razón oculta de la burla de Filomena)* ¡El dinero! ¿Y no te lo habría dado? Según tú, Domenico Soriano, hijo de Raimondo Soriano, *(Chulesco)* uno de los pasteleros más serios e importantes de Nápoles, ¿no habría pensado en darte una casa y en que no tuvieses que pedir ayuda a nadie?

FILOMENA *(Desanimada por la incomprensión, con desprecio)* ¡Anda, cállate! ¿Cómo es posible que vosotros, los hombres, no entendáis nunca nada?... ¿Qué dinero, Domenico? Guárdatelo y disfruta tu dinero con buena salud. Es otra cosa la que quiero de ti... ¡y me la darás! ¡Tengo tres hijos, Domenico!

*Domenico y Alfredo se quedan estupefactos. Rosalia, en cambio, permanece impasible.*

DOMENICO ¿Tres hijos? ¿Pero qué estás diciendo?

FILOMENA *(Automáticamente, repite)* ¡Tengo tres hijos, Domenico!

DOMENICO *(Perdido)* Y... ¿de quién son hijos?

FILOMENA *(Que no ha pasado por alto el temor de Domenico, fría)* ¡De hombres como tú!

DOMENICO Filomena... ¡estás jugando con fuego! ¿Qué quiere decir: “De hombres como tú”?

FILOMENA Porque sois todos iguales.

DOMENICO *(A Rosalia)* ¿Usted lo sabía?

ROSALIA Sí, señor, esto lo sabía.

DOMENICO *(A Alfredo)* ¿Y tú?

ALFREDO *(Preparado para excusarse)* No. La señora Filomena me odia, ya se lo he dicho.

DOMENICO *(A sí mismo, sin estar convencido aún de la realidad de los hechos)* ¡Tres hijos! *(A Filomena)* ¿Y cuántos años tienen?

FILOMENA El mayor tiene veintiséis años.

DOMENICO ¿Veintiséis años?

FILOMENA ¡No pongas esa cara! No tengas miedo: no son hijos tuyos.

DOMENICO ¿Dónde están? ¿Qué hacen? ¿Cómo viven?

FILOMENA ¡Con tu dinero!

DOMENICO *(Sorprendido)* ¿Con mi dinero?

FILOMENA Sí, con tu dinero. ¡Te he robado! ¡Robaba dinero de tu cartera! Te robaba delante de tus ojos.

DOMENICO (*Con desprecio*) ¡Ladrona!

FILOMENA (*Sin inmutarse*) ¡Te he robado! ¡Vendía tus trajes, tus zapatos! ¡Y nunca te has dado cuenta! Aquel anillo con diamantes, ¿te acuerdas? Te dije que lo había perdido: lo vendí. Con tu dinero, he criado a mis hijos.

DOMENICO (*Disgustado*) ¡Tenía una ladrona en casa! ¿Pero qué clase de mujer eres tú?

FILOMENA (*Como si no le hubiese escuchado, continúa*) Uno tiene el taller en el callejón de al lado: arregla grifos.

ROSALIA (*A quien no le parece real que estén hablando de ello, corrige*) Es fontanero.

DOMENICO (*Que no ha entendido*) ¿Cómo?

ROSALIA (*Intentando pronunciar mejor la palabra*) Fontanero. Como se diga: ajusta grifos, desatasca fuentes... (*Después, refiriéndose al segundo hijo*) El otro... ¿cómo se llamaba? (*Recordando el nombre*) Riccardo. ¡Qué guapo es! ¡Un pedazo de chico! Está en via Chiaia, tiene su negocio en el portón número 74, es camisero... vende camisas. Y tiene una buena clientela. Luego Umberto...

FILOMENA ...Ha estudiado, ha querido estudiar. Es contable y escribe también en los periódicos.

DOMENICO (*Irónico*) ¡También tenemos un escritor en la familia!

ROSALIA (*Exaltando los sentimientos maternos de Filomena*) ¡Y qué madre que ha sido! ¡No les ha faltado nunca de nada! Y se lo digo yo, que soy vieja y que, dentro de muy poco, tendré que encontrarme ante la presencia de Dios, que todo lo ve, considera y perdona, y que no cree en los rumores... Desde que eran pequeños, aún con pañales, no les ha faltado ni una gota de leche...

DOMENICO ... ¡Gracias al dinero de Domenico Soriano!

ROSALIA (*Espontánea, con instintivo sentido de justicia*) ¡Pero si usted malgastaba el dinero!

DOMENICO ¿Y tenía que rendirle cuentas a alguien?

ROSALIA No, señor, ¡disfrútelos con salud! Pero ni siquiera se ha dado cuenta...

FILOMENA (*Despectiva*) ¡Pero no le haga caso! ¿Para qué le contesta?

DOMENICO (*Controlando sus nervios*) Filomena, ¿tú quieres provocarme a la fuerza? ¿Tenemos que pasarnos de la raya? ¿Pero no entiendes lo que has hecho? ¡Tú me has puesto en condiciones de que me traten como un hombre de tres cuartos! En resumen, estos tres señores, que no conozco en absoluto, de los que desconozco su procedencia,

¡en cualquier momento pueden reírse en mi cara! Porque piensan: “Bueno, ¡tenemos el dinero del señor Domenico!”

ROSALIA (*Excluyendo esa hipótesis*) ¡No, eso no! ¿Acaso saben ellos algo?... La señora Filomena ha hecho siempre las cosas como se debían hacer: con prudencia y con dos dedos de frente. El notario en persona le entregó el dinero al fontanero cuando abrió el taller en el callejón de al lado, diciendo que era de una señora que no quería revelar su identidad... Y así hizo también con el camiserero. Y es también el notario quien tiene el cometido de pasarle la mensualidad a Umberto para que pueda estudiar. No, no... usted no tiene nada que ver en esto.

DOMENICO (*Amargo*) Yo solamente he pagado.

FILOMENA (*Con un arrebató repentino*) ¿Y tenía que matarlos? ¿Eso tenía que hacer? ¿Tenía que matarlos como hacen muchas otras mujeres? En ese caso, sí, es cierto, ¿entonces, Filomena hubiese sido la mujer ideal? (*Presionando*) ¡Responde!... Eso era lo que me aconsejaban todas las amigas que tenía allí... (*Refiriéndose al prostíbulo*) “¿A quién esperas? ¡Quítatelo de la cabeza!” (*Consciente*) ¡Me lo hubiera quedado en la cabeza! ¿Y quién habría podido vivir con semejante remordimiento? Y luego hablé con la Virgen (*A Rosalia*) La Virgen de la Rosas, ¿se acuerda?

ROSALIA ¡Por supuesto, la Virgen de las Rosas! ¡Concede una gracia al día!

FILOMENA (*Evocando su encuentro místico*) Eran las tres de la madrugada. Solamente yo caminaba por la calle. Ya me había ido de mi casa hacía seis meses. (*Refiriéndose a sus primeros sentimientos de maternidad*) ¡Era la primera vez! ¿Y qué hago? ¿A quién se lo digo? Escuchaba en mi cabeza las voces de mis amigas: “¿A quién esperas? ¡Quítatelo de la cabeza! Yo conozco uno muy bueno...” Sin quererlo, caminando, caminando, me encontré en mi callejón, delante del altar de la Virgen de las Rosas. Me dirigí a ella así: (*Apoya los puños sobre las caderas y eleva la mirada hacia una efigie imaginaria, como hablándole a la Virgen, de mujer a mujer*) “¿Qué debo hacer? Tú lo sabes todo... Sabes también por qué me encuentro en el pecado. ¿Qué debo hacer?” Pero ella estaba en silencio, no respondía (*Emocionada*) “Y tú actúas así, ¿verdad? ¿Cuanto menos hablas más te cree la gente?... ¡Estoy hablando contigo! (*Con vibrante arrogancia*) ¡Responde!” (*Repetiendo automáticamente el tono de voz de alguien a quien ella no conocía y que, en ese momento, habló desde una procedencia desconocida*) “¡Los hijos son los hijos!” Me quedé congelada, quieta. (*Se pone rígida mirando fijamente la imagen*) Quizás, si me hubiera dado la vuelta, habría visto o averiguado de dónde venía esa voz: de una casa con el balcón abierto, del callejón de al lado, de una ventana... Pero pensé: “¿Y por qué justo

en este momento? ¿Acaso la gente conoce mis asuntos? Ha sido ella, entonces... ¡Ha sido la Virgen! Ha visto que la he afrontado de tú a tú y ha querido hablar... Pero, entonces, la Virgen, para hablar, se sirve de nosotros... Y cuando me decían: “¡Quítatelo de la cabeza!”, también era ella quien me lo decía, ¡para ponerme a la prueba!... ¡Y jamás he sabido si fui yo o la Virgen de las Rosas la que hizo con la cabeza así! (*Hace un gesto con la cabeza, como diciendo: “Sí, lo has comprendido”*) ¡Los hijos son los hijos!” Y juré. Por eso me quedé tantos años a tu lado... ¡Por ellos he soportado todo lo que me has hecho y cómo me has tratado! Y cuando aquel joven se enamoró de mí y quiso casarse conmigo, ¿te acuerdas? Estábamos juntos ya desde hacía cinco años: tú, casado, en tu casa y yo, en la vía San Potito, en esos tres dormitorios con cocina... la primera casita que me diste cuando, después de cuatro años conociéndonos, ¡por fin me hiciste salir de allí! (*Refiriéndose al prostíbulo*) Y quería casarse conmigo, aquel pobre joven... Pero tú te hiciste el celoso. Todavía me parece oírte decir: “Yo estoy casado, no puedo casarme contigo. Si este se casa contigo...” Y te pusiste a llorar. Porque tú sabes llorar... A diferencia de mí, ¡tú sí sabes llorar! Y yo me dije a mí misma: “Está bien, ¡este es mi destino! Domenico me quiere, con toda la buena voluntad, no puede casarse conmigo; está casado... ¡Y seguimos adelante en Via San Potito, donde las tres habitaciones!” Pero luego, dos años después, tu mujer se murió. El tiempo pasaba... y yo seguía en via San Potito. Y pensaba: “Es joven, no querrá juntarse a otra mujer toda la vida. ¡Pero llegará el momento en el que se calme y tenga en cuenta los sacrificios que he hecho!” Y esperaba. Y, cuando yo, de vez en cuando, decía: “¿Sabes quién se ha casado?... Esa chica que vivía en frente de mi casa y nos saludábamos desde la ventana...”, tú te reías, comenzabas a reírte, como hacías cuando subías, con tus amigos, allí donde yo estaba, antes de Via San Potito. Esa risa que parecía falsa. Esa risa que empezaba en las escaleras... ¡Esa risa que es siempre igual, la haga quien la haga! ¡Habría querido matarte cuando te reías así! (*Paciente*) Y esperamos. ¡Y he esperado veinticinco años! ¡Y esperamos a la voluntad del señor Soriano! Ahora ya tiene cincuenta y dos años: ¡es viejo! ¡Pero qué narices! ¡Siempre cree ser un jovencito! Corre detrás de las chicas, atontolinado, lleva los pañuelos sucios de pintalabios, ¡me la mete en casa! (*Amenazadora*) Métela ahora en mi casa, ahora que soy tu esposa. Os echo a los dos. Nos hemos casado. El cura nos ha casado. ¡Esta es mi casa!

*Suena el timbre. Alfredo sale por el fondo a la derecha.*

DOMENICO ¿Tu casa? (*Ríe de manera forzosamente irónica*) ¡Ahora sí que me estás haciendo reír!

FILOMENA (*Haciéndolo rabiar, con maldad*) Tú ríete, ríete... que ahora me da gusto oírte reír... Porque ya no te sabes reír como te reías antes...

*Alfredo vuelve, observa a todos, preocupado por lo que tiene que decir.*

DOMENICO (*Viéndolo, lo trata groseramente*) ¿Tú qué quieres?

ALFREDO Eh... ¿qué quiero?... ¡Han traído la cena!

DOMENICO Pero ¿por qué, según usted, yo no debería haber comido?

ALFREDO (*Como diciendo: “Yo no tengo nada que ver”*) Eh... ¡Don Domenico! (*Hablando hacia el fondo a la derecha*) ¡Entra!

## V. ANALISI TRADUTTOLOGICA

In questo capitolo, spiegherò le tecniche utilizzate da me nella proposta di traduzione dal napoletano verso lo spagnolo della prima scena del primo atto dell'opera *Filumena Marturano*, apportando i relativi esempi.

Per quanto riguarda la traduzione, troviamo due varianti. In primo luogo, quella nota come traduzione comunicativa, che orienta il testo verso il lettore, adattando gli elementi opportuni del testo originale verso la cultura della lingua di arrivo. Questa variante facilita la comprensione al lettore, ma con la possibilità di perdere le sfumature della lingua originale. L'altra variante, chiamata traduzione semantica, si concentra sul testo stesso, rispettando le proprie scelte linguistiche e culturali e rivolgendo il lettore verso di esso, con l'intenzione che questo lo colga secondo le regole e le forme della lingua d'origine e del suo relativo contesto<sup>64</sup>.

Uno dei problemi nella traduzione tra lingue affini è il rischio di scegliere prevalentemente la traduzione letterale, il che potrebbe dar luogo a strutture poco naturali o prive di significato, che non sempre si avvicinano alla realtà del contesto originale. Per

---

<sup>64</sup> Per ulteriori approfondimenti, consultare: Newmark, Peter, *Manual de traducción*, traducción de Virgilio Moya, Cátedra, Madrid, 2010 (sexta edición).

evitare questa tendenza, ci sono diverse tecniche e procedure che possono essere utilizzate per tradurre un testo, così presenterò alcune di quelle che ho usato per la traduzione dell'opera:

• **Traduzione letterale.** Grazie all'affinità esistente tra lo spagnolo e il napoletano, alcune delle strutture sono potute essere tradotte in maniera letterale, cioè conservando la stessa struttura del testo originale, rispettando anche il suo valore semantico. Vediamo, a continuazione, qualche esempio:

Testo originale in napoletano	Traduzione in spagnolo
Ch'e rose mmiez' 'a tavula?	¿Con rosas en medio de la mesa?
Ma tu si' pazza! L'inganno è palese	¡Pero tú estás loca! El engaño es evidente
Era 'a primma vota! E che ffaccio? A chi 'o ddico?	¡Era la primera vez! ¿Y qué hago? ¿A quién se lo digo?

• **Trasposizione.** Questo processo consiste in un adattamento lessicale e sintattico, mediante il quale le espressioni o parole della lingua d'origine si adattano alla struttura e alla forma della lingua di destinazione, acquistando così naturalità, tutto ciò senza doverne modificare il contenuto. Ci sono due tipi:

- Trasposizione con piccole modifiche: Questo tipo di trasposizione incide soltanto su qualche elemento grammaticale, ritenuto più appropriato dal traduttore, a seconda del testo (come, ad esempio, il cambiamento lieve nell'ordine di un componente, cambiamenti di genere o di numero, uso di sinonimi, aggiunte o eliminazioni di termini, ecc.), tutto ciò con l'intenzione di dare una migliore musicalità alla lingua di destinazione. Ad esempio:

Testo originale in napoletano	Traduzione in spagnolo
Vicino atte aggio iettata 'a vita mia: vinticin'anne 'e salute, 'e forza, 'e cervella, 'e giuventu!	Contigo, a tu lado, he desperdiciado mi vida: ¡veinticinco años de salud, de fuerza, de inteligencia, de juventud!
Quanta cose aggio ditto io... e quante me n'hanno fatto dicere afforza!	Cuántas cosas habré dicho yo... ¡Y cuántas me han hecho decir a la fuerza!

Ma tu si' pazza! L'inganno è palese. Tengo 'e testimone. (Mostra Alfredo e Rosalia).	¡Pero tú estás loca! El engaño es evidente. Hay testigos. ( <i>Señala a Alfredo y a Rosalia</i> )
--	---

- Trasposizione con modifiche di maggiore entità: Questo tipo di trasposizione influisce, ad esempio, sulla scelta del tempo o del modo verbale esistente nell'enunciato originale, che spetta alla scelta del traduttore secondo le sue preferenze stilistiche o la normativa della lingua di destinazione, come nel primo esempio, oppure nel cambiamento dell'ordine di sequenziamento dei componenti, il cosiddetto *iperbaton* in letteratura, come nel primo esempio:

Testo originale	Traduzione in spagnolo
E avev' 'a chiagnere pe' te?	¿Y debería haber llorado por ti?
Non ancora convinto della realtà dei fatti, come a sé stesso	A sí mismo, sin estar convencido aún de la realidad de los hechos

• **Equivalenza propriamente detta.** Questa tecnica di traduzione si basa sul tradurre una situazione per un'altra che sia perfettamente analoga. Tuttavia, anche se le strutture formali di entrambe le lingue non hanno nulla in comune, il significato trasmesso, e, quindi, quello ricevuto dai lettori, è lo stesso. A continuazione, vedremo alcuni esempi:

Testo originale in napoletano	Traduzione in spagnolo
Tu si' miédeco e nun te n'adduone ca chella sta bona, ca <b>te sta facenno scemo?</b>	¿Tú eres médico y no te das cuenta de que se encuentra bien? ¿de que <b>te está tomando el pelo?</b>
Ancora...ancora <b>me vuò mettere cu' 'e spalle nfaccia 'o muro?</b>	Todavía... ¿Todavía <b>quieres ponerme entre la espada y la pared?</b>
Filume', tu afforza me vuo pògnere? <b>Avimm'asci all'impossibile?</b>	Filomena, ¿tú quieres provocarme a la fuerza? <b>¿Tenemos que pasarnos de la raya?</b>

• **Modulazione.** Questa tecnica di traduzione si basa nello scambio di un'espressione per un'altra diversa nella sua struttura esterna ma che conserva lo stesso significato dell'enunciato originale. Il significato in entrambe le lingue è lo stesso ma i simboli impiegati sono diversi. In questo modo, il messaggio è trattato da un punto di

vista del pensiero proprio della cultura del paese a cui è rivolto il messaggio. Come potremo vedere, a continuazione, in questo esempio:

Testo originale in napoletano	Traduzione in spagnolo
Nun ll'ha fatto mancare il latte delle formícole...	No les ha faltado ni una gota de leche
Tu m' he miso in condizioni 'e me fa' trattà comm' a n' ommo 'e paglia!	¡Tú me has puesto en condiciones de que me traten como un hombre de tres cuartos!
P'ammor' 'a Madonna!	¡Por el amor de Dios!

• **Prestiti linguistici o calchi.** I prestiti consistono nell'adottare nella lingua di arrivo un termine proveniente da un'altra lingua, ciò che in spagnolo è comunemente conosciuto come *extranjerismo*. Esistono sia italianismi, germanismi, anglicismi, latinismi, ecc. Qui ci sono alcuni esempi:

Testo originale in napoletano	Traduzione in spagnolo
Spostela <i>in extremis</i> , povera donna, è l'unico suo desiderio	Despóselo <i>in extremis</i> , pobre mujer, es su único deseo
E 'a ccà nun me mòveno manco 'e carabinieri!	¡Y de aquí no me mueven ni los <i>carabineros</i> !
Brava! Ll' he capito!	¡Bravo! ¡Lo has entendido!

Nel primo esempio, ho deciso di non cambiare nulla, poiché questo latinismo viene utilizzato sia in spagnolo che in italiano.

Nel secondo esempio, la parola assume la forma spagnola ma mantiene la sua origine. Tuttavia, esiste anche la parola *carabineros*, in spagnolo, ma con diverso significato. I carabinieri hanno il loro omologo in Spagna: la *Guardia Civil*, ma, trattandosi, nel testo originale, del corpo dello Stato operante in Italia, abbiamo optato per mantenerlo così anche nella versione in spagnolo.

Infine, abbiamo anche un altro esempio. In questo caso, anche se Filumena è una donna, nonostante esista la parola *brava* in spagnolo, non è utilizzata nello stesso contesto, poiché l'aggettivo spagnolo ha un significato diverso che non coincide con l'uso frequente del termine in italiano come voce di approvazione o di applauso. Lo stesso

accade con *brave* e *bravi* (in spagnolo sarebbero *bravos* e *bravas*) ma il suo equivalente nella lingua spagnola non si concorda né in genere né in numero, essendo solo usato *bravo* in ogni caso.

· **Ipertraduzione.** Ci sono occasioni in cui è necessario spiegare, con l'aggiunta di nuovi termini, nella lingua di destinazione, elementi che sono impliciti nella lingua di origine, per facilitare l'interpretazione da parte del lettore e poter così evitare delle assenze nella comunicazione e nella ricezione di tale messaggio.

· **Ipotraduzione:** A differenza dell'ipertraduzione, che si basa sull'aumento dei dettagli, l'ipotraduzione si basa nella riduzione o eliminazione di elementi della struttura originale.

Qui abbiamo degli esempi di entrambi i casi:

Testo originale in napoletano	Traduzione in spagnolo
Me ll'aggio passate sola comm'a na cana	Me las pasé sola como una perra abandonada
Tu chesto avisse fatto?	¿Lo habrías hecho?
Io nun ce pozzo penzà!	No puedo pensar en ello...
Nun te putive smentì!	¡No podías ser de otro modo!

Ad esempio, nel primo caso, vediamo come l'aggiunta dell'aggettivo *abandonada* nella versione spagnola rafforza il senso dell'espressione, evitandone ambiguità nella comprensione, in modo da rendere chiaro il messaggio e il contesto di cui si parla.

· **Adattamento o riduzione degli elementi al loro significato:** Nel tradurre non è obbligatorio trasferire tutte le parole dalla lingua di origine, sempre che, però, il messaggio in esse contenuto non venga alterato. L'omissione obbedisce alla premessa linguistica dell'economia del linguaggio, in cui l'equivalenza deve essere trovata nella lingua di destinazione. Qui abbiamo degli esempi:

Testo originale in napoletano	Traduzione in spagnolo
'O saie ca si' na bella piccerella?	¿Sabes que eres una chica muy bonita?

Come colta in fallo	Sorprendida
---------------------	-------------

**. Traduzione degli elementi culturali:**

Per la traduzione degli elementi culturali, esistono due tipi di traduzione. Una di queste è la traduzione retrospettiva, che conserva gli elementi della cultura della lingua d'origine. Il secondo tipo è la traduzione prospettiva, che consiste nell'adattare la cultura della lingua d'origine alla cultura della lingua di destinazione, a favore di quest'ultima. Nel mio caso, ho usato, in quasi tutti i casi, la traduzione retrospettiva, conservando, ad esempio, la parola *via* in italiano, poiché, sebbene in spagnolo esiste la parola *vía*, in Spagna è più comune utilizzare la parola *calle* per designare il nome di una strada. Conservando, invece, il termine italiano, si sottolinea in modo più chiaro il paese che ambienta l'opera, ed è per questo che abbiamo deciso di mantenerlo nella versione in spagnolo.

Ci sono alcuni casi particolari, come gli elementi che condividono entrambe le culture, ad esempio quelli appartenenti alla religione cattolica, come la Madonna delle Rose, Dio, Gesucristo, ecc.

Un altro caso veramente particolare è l'uso che De Filippo fa per il trattamento di cortesia, poiché usa *Voi* al posto di *Lei*. Questo è dovuto al fatto che, durante i vent'anni fascisti, Mussolini decise di evitare l'uso del *Lei* perché lo considerava di derivazione straniera e poco maschile, imponendo l'uso del *Voi* e ristabilendo quella che, secondo lui, era la vera italianità<sup>65</sup>. Nel caso di Spagna, per quanto riguarda l'uso dell'antico *Vos*, questo è stato utilizzato in alcune zone isolate fino al XIX secolo, ma già nel XX secolo, momento in cui si ambienta l'opera, l'unico trattamento di cortesia valido per lo spagnolo standard è *usted*, nonostante il *vos* sia ancora usato in alcune zone ispanoparlanti.

Qua vediamo tutti gli esempi precedentemente menzionati:

Testo originale in napoletano	Traduzione in spagnolo
E 'o miédeco pava! Isso pava pe' quant'è certo Dio!	¡Y el médico lo pagará! ¡Lo pagará, bien lo sabe Dios!
Comme,'a Madonna d' 'e rrose! Chella fa na grazia 'o giorno!	¡Por supuesto, la Virgen de las Rosas! ¡Concede una gracia al día!

<sup>65</sup> Informazione ottenuta dal sito: <https://learnamo.com/es/pronombres-de-cortesia/>.

Sta a Chiaia, tene 'o magazzin dint' 'o purtone 'a nnumero 74	Está en via Chiaia, tiene su negocio en el portón número 74
Leggetelo voi stessa	Léalo usted misma

Per rendere possibile la traduzione, sono necessarie, oltre alle conoscenze preesistenti acquistate nelle lingue da tradurre, anche delle fonti documentarie. Nel mio caso, le fonti consultate sono stati dizionari monolingui e bilingui cartacei sia spagnoli che italiani, così come alcuni dizionari e siti virtuali, poiché possono aiutare nel caso di parole, frasi fatte o espressioni italiane e napoletane. Tra questi, sono stati molto utili alcuni dizionari ed enciclopedie virtuali, come il *Diccionario de la Real Academia Española* o l'*Enciclopedia Trecanni*.

## VI. CONCLUSIONI

Come abbiamo potuto vedere nei capitoli che costituiscono questa prova finale di laurea, per quanto riguarda la parte teorica, Eduardo De Filippo portò le sue radici dal primo giorno che calpestò il palcoscenico, portando il napoletano come arma linguistica, pur essendo stato censurato durante la dura epoca del dopoguerra. In questo modo, conseguirà un impatto a livello internazionale, più difficile a quel tempo, a causa dell'assenza dei mezzi esistenti rispetto all'epoca attuale.

Eduardo De Filippo fa così un compito straordinario nel panorama teatrale italiano, rinnovando la scena teatrale della metà del XX secolo, grazie al suo grande talento. Inoltre, ha condotto la tradizione teatrale dell'epoca e anche quella genetica (ereditata da suo padre Eduardo Scarpetta, da cui ha imparato l'arte), ma approfondendo di più nella psicologia dei personaggi, superando le tendenze metafisiche dopo la Prima Guerra Mondiale e la grande tendenza da parte degli avanguardisti, che cercavano di superare il naturalismo.

Oltre all'influenza di Pirandello, De Filippo, ci mostra in molte delle sue opere, anche un riflesso della società disfatta e crollata a causa delle due guerre mondiali.

Per quanto concerne il personaggio di *Filumena Marturano*, potremmo dire che è stata come il suo creatore, Eduardo De Filippo, poiché anche lei ha avuto sfumature rivoluzionarie, non mollando mai e cercando di portare avanti il matrimonio e la famiglia,

sostegno molto importante in quel tempo e in quelle circostanze. Con pazienza e intelligenza, ha ottenuto ciò che voleva, anche se lungo la strada ha rischiato parte della sua vita, poiché è stata venticinque anni a fare la serva del suo uomo, a lottare contro il maschilismo e il sistema patriarcale e a farsi carico degli affari del marito, mentre lui godeva della compagnia di altre donne.

Così, Eduardo ci fa vedere in *Filumena Marturano*, come la sua Napoli in quell'epoca, come il personaggio di Filumena si alza, dopo essere crollata, e cerca di superare le avversità, facendo di tutto per ottenere tutto ciò che vuole.

Per quanto riguarda la parte pratica, per l'esecuzione della traduzione ho utilizzato le tecniche di traduzione valide a tal fine, come ad esempio la modulazione, la trasposizione, l'equivalenza, l'omissione, tra le altre, le quali mi hanno aiutato a tradurre sia dal napoletano verso lo spagnolo, sia dal napoletano all'italiano.

## BIBLIOGRAFIA

- Bartoll Teixedor, E. (2016). *Introducción a la traducción audiovisual*, UOC: Barcelona.
- Borrelli, C. (2017). *Peppino De Filippo. Tra palcoscenico e cinepresa*, Kairòs: Napoli.
- Broggi, O. (2010). *Con derecho a fantasma (Questi Fantasmi!)*, “Cuaderno Pedagógico”, N° 50, Traducción: Pau Miró y Enrico Ianniello, Centro Dramático Nacional: Barcelona.
- De Angelis, R. (2008). *Amada puta: reescribiendo el matrimonio, la maternidad y la identidad de Filumena Marturano, de Eduardo De Filippo*, “Revista de Antropología Social”, N° 18, 119-140.
- De Filippo, E. & Martin, S. (1986). *Vita e opere 1900-1984*, Arnoldo Mondadori: Milano, pp. 58-59.
- De Filippo, E. (1997). *Filumena Marturano*, Collezione di teatro, Einaudi, N° 4, 1 gennaio 1997: Torino.
- De Filippo, E. (1997) *Questi Fantasmi!*, Einaudi, N° 4, 1 gennaio 1997: Torino.
- De Filippo, E. (1997). *Uomo e galantuomo*, Einaudi, N° 2, 1 gennaio 1997: Torino.
- De Filippo, E. (2013). *Il teatro di Eduardo*:  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLZCg7S5OjVYjEmvxtngdhingARlhr0-D5>.
- Diccionario virtual de la Real Academia Española: <https://www.rae.es/>.
- Di Franco, F. (1978). *Eduardo De Filippo*, Gremese: Roma.
- Donatella, F. (2007). *Il teatro di Eduardo De Filippo: la crisi della famiglia patriarcale*, Routledge: New York.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*, traducción de Helena Lozano Miralles, Lumen: Barcelona.
- Enciclopedia virtuale Treccani: <https://www.treccani.it/>.

- Fdez. Valbuena, A. I. (2004). *Eduardo De Filippo: un teatro, un tiempo*, Fundamentos: Madrid.
- González de Sande, M. (2020), *Metodología y Práctica de la traducción*, apuntes del curso del curso de Traducción Italiano/Español, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo.
- Lo Savio, E. (2019). *La psicologia di Eduardo va in scena. Dimanche psicologiche nel teatro di Eduardo De Filippo*, Ilmiolibro self publishing: Roma.
- Marotta, A. (2006). *Pirandello nel teatro di Eduardo*, Bastogi Editrice Italiana: Foggia.
- Mazzocchi, F., Mei, S. & Petrini, A. (2017). *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso "Il Drama" (1925-19273)*, Accademia University Press: Torino.
- Newmark, P. (2010). *Manual de traducción*, traducción de Virgilio Moya, Sexta edición, Catedra lingüística: Madrid.
- Osimo, B. (2003). *Manuale del Traduttore*. Guida pratica con glossario, Seconda edizione, Ulrico Hoepli: Milano.
- Quinti, A. (2020). *Eduardo De Filippo. Una vita per il teatro*, Independently published.
- Saponaro, F. (2011). *Yo, el heredero*. "Cuaderno Pedagógico", Nº 53, texto de Eduardo De Filippo, Centro Dramático Nacional: Barcelona.
- Torre Serrano, E. (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Síntesis: Madrid.