CZU: 821.131.1-2.09 https://doi.org/10.59295/drgl2025.27

MELANJUL ITALO-NAPOLITAN ÎN PIESELE LUI EDUARDO DE FILIPPO

THE ITALIAN AND NEAPOLITAN BLEND IN EDUARDO DE FILIPPO'S PLAYS

Tatiana PORUMB

doctor în filologie, conferențiar universitar
Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, RM
***ORCID*:** https://orcid.org/0000-0003-4186-2507

Abstract: ***This paper aims to analyze the linguistic dimension of the post-war theater of Eduardo De Filippo (1900-1984), one of the most prominent figures of Italian theater in the 20th century. Coming from a family deeply rooted in the world of show business, Eduardo developed an original dramaturgic style, marked by a careful reflection on stage language. The study looks at how, from the post-war period onwards, the playwright redefined his theatrical language, gradually abandoning traditional dialect forms in favor of a hybrid variety combining Neapolitan dialect with standard Italian. By analyzing some representative comedies, the research explores the motivations of these linguistic choices and highlights the historical-social influences on the construction of the scenic discourse. The conclusion emphasizes the innovative nature of his approach, in which language becomes not only an instrument of artistic expression, but also a means of faithfully reflecting the post-war Italian everyday reality.***

Keywords: *theatre, play, playwright, dialect, language, speech.*

Teatrul este una dintre acele forme de artă care, din păcate, riscă să dispară, înghițită de societatea modernă, deși ar trebui, dimpotrivă, valorizată pentru forța sa artistică și evocatoare, capabilă să emoționeze pe cei care știu să o aprecieze. Tradiția teatrală italiană are rădăcini adânci și a supraviețuit până în zilele noastre prin opere monumentale. Școala napolitană face parte din această moștenire culturală, adaptându-se de-a lungul secolelor la progres, fără a-și pierde demnitatea și recunoașterea internațională. De altfel, această regiune a Italiei se remarcă prin anumite trăsături excepționale care revin constant, reușind să captiveze diverse categorii de public. Teatrul napolitan, una dintre cele mai vechi și cunoscute tradiții artistice ale orașului Napoli, a fost înainte de secolul al XX-lea strâns legat de masca lui Pulcinella. Pulcinella este un personaj care a reflectat întotdeauna viziunea napolitană asupra lumii, provenind dintr-un mediu social modest, dar reușind mereu să triumfe datorită vicleniei și abilității sale de a depăși orice situație neplăcută.

Eduardo De Filippo (Napoli, 24 mai 1900 – Roma, 31 octombrie 1984) a fost un dramaturg, actor, regizor și poet italian de mare influență, considerat una dintre cele mai importante figuri ale teatrului italian din secolul al XX-lea. Născut la Napoli, un

oraș vibrant, plin de contraste și mister, De Filippo a devenit vocea emblematică a culturii napolitane, reușind să transpună pe scenă teme de relevanță universală prin prisma vieții cotidiene și a conflictelor umane. Viața lui Eduardo De Filippo a fost marcată de numeroase dificultăți și încercări. A fost fiul croitoresei de teatru Luisa De Filippo și al actorului și dramaturgului Eduardo Scarpetta, care, deja căsătorit cu o mătușă a Luisei, a avut cu aceasta și alți copii, printre care Titina și Peppino, frații lui Eduardo. Eduardo și-a petrecut copilăria și adolescența într-o familie săracă și problematică, dominată de figura autoritară a tatălui său și de conflictele cu frații și surorile sale vitrege.

De Filippo se definește într-o declarație "fiu al nimănui" (*figlio di NN, cioè figlio di nessuno*). Deși Eduardo a urmat calea tatălui său, devenind un mare actor și dramaturg, relația lor nu a fost întotdeauna ușoară. Eduardo a exprimat deseori frustrarea că tatăl său nu l-a considerat suficient de valoros ca actor. Când era copil, tatăl său i-a oferit un birou la care putea „copia piese de teatru, zece pagini pe zi". Astfel, micul scrib napolitan a învățat mecanismele scrisului dramatic, analizându-le în funcție de impactul cuvântului pe scenă: „Am scris din necesitate, pentru exersarea scenică, deoarece tata mă punea să copiez continuu scenarii, iar astfel am ajuns să stăpânesc tehnica. Am învățat meseria copiind comedii – unele valoroase, altele mai puțin reușite, care nu se potriveau cu viziunea mea. Așa am învățat din greșelile altora" [1, p.135]. Totuși, în ciuda tensiunilor familiale, Eduardo De Filippo a recunoscut întotdeauna valoarea operei tatălui său și a continuat să ducă mai departe tradiția teatrală a familiei.

Prin exercițiul constant al scrisului și al scenei, tânărul ucenic și-a dezvoltat o memorie actoricească excepțională. De altfel, Eduardo a mărturisit de mai multe ori că putea scrie o piesă în doar câteva zile, după ce o „scenizase" minuțios într-un proces mnemonic ce dura ani de zile, timp în care repeta și asculta în minte dialogurile tuturor personajelor. Toate aceste aspecte demonstrează clar că, pentru Eduardo, scrisul a avut întotdeauna o dimensiune discursivă, însă nu una bazată pe oralitate imediată și spontană, ci rezultatul unei elaborări atente și perspicace. Referitor la pregătirea actorilor, Eduardo subliniază într-una dintre însemnările sale că „jocul scenic natural este cel mai elaborat și dificil lucru care există" (it. «la recitazione naturale è la cosa più costruita e difficile che ci sia») [2, p.152].

De asemenea, limbajul teatral trebuie să posede trăsăturile unei naturaleți verosimile, care nu poate fi obținută prin simpla spontaneitate a vorbirii, ci necesită un proces riguros de elaborare stilistică. În această direcție, opțiunile lingvistice ale lui Eduardo De Filippo nu se reduc la recursul exclusiv la dialect, întrucât acesta ar fi dificil de armonizat cu diversitatea și complexitatea realității lingvistice reprezentate pe scenă. Din același considerent, utilizarea unei forme standardizate de italiană literară ar fi, de asemenea, inadecvată pentru exprimarea teatrală autentică. Eduardo subliniază în mod expres această problematică, evidențiind nevoia unui limbaj scenic construit cu finețe și discernământ: „Cred că limbajul teatral trebuie adaptat în funcție de tipul de dramaturgie. Există comedie, dramă, tragedie, farsă, grotesc, satiră – o varietate de registre care fac parte din limba vorbită, din expresia cotidiană. Limba literară, în schimb, este altceva și reprezintă, după părerea mea, o constrângere pentru teatru. Limbajul trebuie să fie flexibil și să

se adapteze temei, compoziției și contextului. Nu există un singur limbaj pentru teatru" [1, p.135] (trad.noastră)[1].

Melanjul italo-napolitan din piesele lui Eduardo De Filippo reprezintă un element definitoriu al operei sale, reflectând atât realitatea lingvistică a sudului Italiei, cât și complexitatea identitară a personajelor. Dialectul napolitan nu este doar un simplu mijloc de comunicare, ci un instrument esențial pentru caracterizarea personajelor, evidențierea diferențelor sociale și amplificarea impactului dramatic. În două dintre cele mai cunoscute piese ale sale, *Filumena Marturano* și *Natale in casa Cupiello*, dialectul napolitan este folosit strategic, conferind scenelor un realism puternic și sporind autenticitatea poveștilor.

Filumena Marturano este una dintre cele mai cunoscute piese de teatru ale dramaturgului napolitan Eduardo De Filippo, scrisă în 1946. Povestea urmărește lupta unei foste prostituate, Filumena, care încearcă să le asigure un viitor respectabil celor trei fii ai săi, într-o perioadă dificilă de după război, când Italia era devastată.

Dialectul napolitan este omniprezent în această piesă și are multiple funcții. Filumena vorbește aproape exclusiv în napolitană, subliniind astfel originea sa modestă și efortul de a fi acceptată în lumea lui Domenico Soriano, bărbatul alături de care a trăit timp de 25 de ani. În același timp, dialectul îi evidențiază autenticitatea, fiind limba inimii, a spontaneității și a adevărului. În momentele de tensiune, durere sau furie, utilizarea dialectului napolitan amplifică dramatismul scenelor, conferindu-le un impact emoțional puternic:

Dialect napolitan: «'E figlie so' ffiglie! E so' tutt'eguale!»
Limba italiană: „I figli sono figli! E sono tutti uguali!"
Limba română: „Fiii/copiii sunt toți fii! Sunt toți egali!"

Filumena susține cu fermitate dreptul copiilor săi de a fi tratați în mod egal, fără discriminare. Replica ce urmează subliniază demnitatea și mândria Filumenei, iar dialectul evidențiază identitatea unei femei puternice și combative:

Dialect napolitan: «Io nun voglio carità! Voglio 'o rispetto!»
Limba italiană: „Io non voglio carità! Voglio rispetto!"
Limba română: „Nu vreau caritate! Vreau respect!"

Personajul Domenico Soriano oscilează între utilizarea limbii italiene standard și a dialectului napolitan, alegerea sa lingvistică fiind profund marcată de intenția de a-și afirma statutul social. Astfel, recurge la limba italiană pentru a menține o distanță simbolică față de interlocutori și pentru a-și evidenția superioritatea socială. În relația cu Filumena, Domenico folosește italiana standard în mod deliberat pentru a o ridiculiza și a-i ataca demnitatea:

Limba italiană: «Filumena, tu non sai quello che dici!»
Limba română: "Filumena, tu nu știi ce spui!"

---

[1] It. «Io credo che il linguaggio teatrale sia trattabile secondo il tipo di drammaturgia. C'è la commedia, il dramma, la tragedia, la farsa, il grottesco, la satira. Ci sono tanti linguaggi da usare in teatro che fanno sempre parte della lingua usuale, della lingua parlata. La lingua letteraria è un'altra cosa, ed io ritengo che sia sempre un carcere per il teatro. Bisogna adattare la lingua secondo il tema, il componimento e l'ambiente che trattiamo. Non esiste un linguaggio unico per il teatro»

Însă, atunci când este copleşit de emoţie, trece spontan la dialect, exprimând profundă implicare prin reacţiile sale: Dialect napolitan: «Filumé, che si pazza? Che staie dicenn'?»

Limba italiană: «Filumena, sei pazza? Cosa stai dicendo?"

Limba română: „Filumena, eşti nebună? Ce tot spui?"

Spre finalul comediei, se observă o schimbare în limbajul lui Domenico: pe măsură ce se apropie de adevăr şi o acceptă pe Filumena şi copiii ei, dialectul napolitan devine tot mai predominant. Aceasta simbolizează apropierea lui Domenico de realitate şi de familie. Astfel, tonul său nu mai reflectă atitudinea unui om dominant, ci a unui bărbat care încearcă să înţeleagă şi să accepte situaţia. Folosirea dialectului, în acest context, marchează o transformare emoţională a personajului:

Dialect napolitan: «Filumé… chi so' sti figli?»

Limba italiană: „Filumena… chi sono questi figli?"

Limba română: "Filumena... cine sunt aceşti copii?"

DOMENICO: «No…pecchè te voglio bene, simme state inzieme vinticinc'anne, e vinticinc'anne rappresentano una vita: ricordi, nostalgie, vita in comune…. L'ho capito da me che mi troverei sbandato….e po', pecchè ce credo; sono cose che si sentono, e io lo sento. Ti conosco bene e perciò te sto parlanno accussì. Io 'a notte nun dormo so' diece mise, 'a chella sera te ricuorde?…Che nun aggio truvato cchiù pace. Nun dormo, nun mangio, nun me spasso….nun campo! »

Fragmentul următor reprezintă scena finală a actului II din *Filumena Marturano* [3]. Protagonista retrăieşte etapele vieţii sale de mizerie, decizia dureroasă de a se prostitua, maternitatea ascunsă, sacrificiile pentru a-şi întreţine copiii, până la înşelăciunea iubitului Domenico, cu care s-a căsătorit pretinzând că este pe moarte: acum avocatul Nocella a început demersurile pentru anulare. În această scenă contrastul lingvistic redat prin replicile în dialect ale Filumenei şi italiana standard a avocatului Nocella, marchează diferenţa lor socială:

NOCELLA Ma la legge non può sostenere un vostro principio, sia pure umano, rendendosi complice di un espediente perpetrato ai danni di un terzo. Domenico Soriano non intende unirsi in matrimonio con voi.

DOMENICO E ci devi credere. Se hai qualche dubbio, chiama un avvocato di tua fiducia.

FILUMENA No, ce credo. No pecché m' 'o ddice tu che hai tutto l'interesse… No 'pecché m' 'o ddice l'avvocato, pecché io ll'avvucate nun 'e ccunosco… Ma guardànnote nfaccia. Te pienze ca nun te cunosco? He pigliato n'ata vota 'a stess'aria 'e padrone. Te si' calmato… Na buscia me l'avarrisse ditta senza me guarda' nfaccia, cu ll'uocchie nterra… pecché tu buscie nun n'he sapute maie dicere. È overo.

Filumena este o figură feminină care se revoltă împotriva rolului său subordonat faţă de bărbaţi. Sărăcia nu i-a ştirbit demnitatea, simţul profund al familiei şi datoria faţă de copiii ei. Îi mărturiseşte lui Domenico că l-a înşelat pentru a-şi întreţine copiii, apoi îi dă dovada paternităţii sale cu acea bancnotă de o sută de lire cu care bărbatul îi plătise iubirea şi pe care ea o păstrase, pentru că «i figli non si pagano» /„copiii nu se plătesc"/, dar şi ca amintire a iubirii pe care o simţea pentru el. Deşi acţionează conform logicii răzbunării, Filumena reuşeşte să facă dreptatea şi valorile vieţii să triumfe, devenind purtătoarea unui adevăr universal: familia este mai presus de interesele individuale, iar toţi copiii sunt egali. Umanitatea ei îl atinge chiar şi pe Domenico, care, la finalul piesei,

o recunoaște pe Filumena drept soția sa legitimă și acceptă toți cei trei copii ca fiind ai săi. Imediatețea dialectului napolitan intensifică momentul revelației pe scenă.

În opoziție cu această comedie caracterizată printr-un deznodământ optimist, *Natale in casa Cupiello* este o piesă tragicomică, una dintre cele mai reprezentative pentru stilul lui Eduardo De Filippo, care surprinde drama unei familii napolitane în perioada Crăciunului. Protagonistul poveștii este Luca Cupiello, capul familiei, un bărbat din mica burghezie, cu maniere calme, uneori exagerat de pompoase, devenind capricios și irascibil pe fondul vârstei înaintate. Profund atașat de valorile tradiționale ale familiei, el își dedică timpul construirii propriei iesle, activitate care îl entuziasmează și pe care o realizează cu sârguință, în ciuda criticilor din partea rudelor. Totodată, alege să ignore problemele sentimentale ale fiicei sale, Ninuccia, aflată într-o relație extraconjugală ascunsă. Pe parcursul comediei, apar secrete, neînțelegeri și tensiuni familiale, iar Crăciunul se transformă într-o ocazie de revelații dureroase și confruntări emoționale. Deși umorul care caracterizează opera este prezent pe tot parcursul acesteia, comedia explorează teme precum deziluzia, singurătatea și dificultatea comunicării în cadrul familiei. Pe măsură ce comedia avansează, devine evident că Luca ascunde o boală gravă, al cărei simptome se manifestă prin dificultăți motorii și lingvistice.

Concetta, soția lui Luca, este o femeie pragmatică și directă, aflată într-un contrast pronunțat cu firea visătoare a soțului ei. Ea îndură cu răbdare plângerile acestuia și, în general, poartă pe umeri toate dificultățile, mari și mici, ale familiei. Deși personajul său are o puternică dimensiune comică, asemenea lui Luca, în cazul ei se conturează și o latură profund dramatică: suferința de a fi singura care cunoaște adevărul despre relația extraconjugală a fiicei lor, Ninuccia. Pe parcursul piesei, poverile acumulate o copleșesc treptat, sfărâmând masca sub care se ascunde și conducând-o către crize emoționale. În tot acest timp, Luca Cupiello, personajul principal, încearcă să păstreze viu spiritul festiv al Crăciunului, în ciuda conflictelor adânci care macină familia.

Majoritatea personajelor din această piesă se exprimă frecvent în dialectul napolitan, fapt ce evidențiază legătura lor profundă cu viața cotidiană și cultura populară din Napoli. Luca Cupiello, patriarhul familiei, utilizează dialectul firesc și spontan, iar modul său de a vorbi trădează simplitatea și naivitatea unui om profund ancorat în tradiție. Un exemplu elocvent este momentul în care Luca se adresează familiei:

Dialect napolitan: «Ma che state a fa', eh? Ma ‚sta casa è tutta na confusione! »

Limba italiană: „Ma che state faccendo, eh? Ma questa casa è tutta una confusione!"

Limba română: „Ce faceți aici, eh? Dar casa asta este o întreagă confuzie!"

Concetta, soția sa, de-asemenea se exprimă în dialect, cei drept cu un ton mai realist și mai pragmatic, manifestând adesea oboseală și frustrare față de naivitatea soțului ei.

LUCA Tu sei permalosa, sei diventata permalosa, Non ti piglià collera, Conce'. Tu sei una donna di casa e sai fare tante cose, come si deve. Pasta e faggioli, 'a frittata c' 'a cipolla, sei maestra, sei la reginetta della frittata c'a' cipolla, come la fai tu non la sa fare nessuno. Ma 'o ccafè non è cosa per te.

CONCETTA (arrabbiata) E nun t' 'o piglià… Tu a chi vuoi affligere.

LUCA Non lo sai fare e non lo vuoi fare, perché vuoi risparmiare. Col caffè non si risparmia. È pure la qualità scadente: questa fete 'e scarrafone. (posa la tazza sul comodino) Concetta fa freddo fuori?

CONCETTA (irritatissima) Si, Lucarie', fa freddo il freddo non l'ho creato io, ma il Padreterno perciò ti devi rassegnare, fa freddo! Fa freddo, fa freddo ahhhhhhhhh!!!!!

LUCA Cunce', ma che t'avesse data na mazzata ncapa? Ho solo chiesto: fa freddo fuori, come sei diventata aspra!

CONCETTA Me l'he addimandata già tre volte !!

Ninuccia, fiica lor, alternează între dialect şi italiana, exprimându-se în italiană atunci când încearcă să-şi exprime disconfortul şi dorința de a evada din mediul familial opresiv. Dialectul, aşadar, este limbajul intimității domestice, al vieții de zi cu zi şi al relațiilor afective. Este, de asemenea, limbajul comediei şi al umorului care caracterizează o mare parte a comediei, datorită jocurilor lingvistice şi expresiilor tipice dialectului napolitan. Dialogurile dintre Luca Cupiello şi soția sa, Concetta, sunt un exemplu perfect al umorului napolitan bazat pe ritmul vorbirii, pe expresii specifice şi pe tonalitatea folosită. Replicile lui Luca, precum celebra frază pe care o repetă frecvent „Te piace 'o presepe?" (Îți place ieslea de Crăciun?), sunt exemple ale modului în care dialectul napolitan poate deveni un simbol cultural.

În această piesă dialectul mai are şi funcția de a reflecta conflictul generațional. Tinerii, precum fiul lui Luca, Nennillo, tind să folosească o italiană mai apropiată de cea standard, marcând astfel distanța față de părinți şi tradițiile vechi. În timp ce, Luca şi Concetta vorbesc aproape exclusiv în napolitană, subliniind ataşamentul lor față de valorile şi stilul de viață tradițional napolitan.

Şi în această piesă dramaturgul foloseşte iscusit dialectul şi pentru a accentua momentele dramatice. Pe măsură ce povestea avansează spre finalul tragic, utilizarea napolitanei devine tot mai intensă, mai ales în scenele în care Luca îşi dă seama că familia sa este destrămată. Dialectul serveşte aici ca un element de intensificare a durerii şi nostalgiei, sporind suferința personajelor care pare reală. Dialogul final dintre Luca şi Tommasino, în care fiul, la întrebarea tatălui „Te piace 'o presepe?", răspunde în cele din urmă în napolitană „Da, tată, îmi place", este un moment de împăcare, semn al întoarcerii în cea mai profundă sferă emoțională. Alternanța dintre italiană şi napolitană, evidențiază, astfel, contrastul dintre viziunea nostalgică a lui Luca Cupiello, care vrea să mențină vie unitatea familiei şi tradițiile, şi a copiilor săi, care încearcă să se detaşeze de acea lume.

Este important să menționăm faptul că Eduardo De Filippo şi-a supus comediile la diverse revizuiri, atât în funcție de tipul de punere în scenă ales de fiecare dată (teatru, radio, televiziune, cinema), cât şi în funcție de edițiile tipărite ale textelor. *Natale in casa Cupiello* a fost scrisă în 1931 ca piesă într-un singur act şi, ulterior, i-au fost adăugate încă două acte, primul şi al treilea. Iată primele rânduri ale textului final. Prima versiune este din ediția din 1971 (foarte apropiată de prima ediție din 1959) [4, p.67-68]:

CONCETTA (col tono monotono di chi sa in anticipo che dovrà chiamare chi sa quante volte prima di essere ascoltata) Lucarie'… Lucarie'… Scétate, so' 'e nnove (Pausa. Luca continua a dormire. Concetta c. s. ma un poco più forte) Lucarie'… Lucarie'… Scétate, so' 'e nnove (Luca ha un grugnito di sotto le coperte girandosi dall'altro lato. Pausa. Concetta c. s. sempre con lo stesso tono) Lucarie'… Lucarie'… Scétate, so' 'e nnove. Pigliate 'o ccafè.

LUCA (senza capire, ancora mezzo addormentato) Ah?... 'O ccafè? (Mormorando qualche cosa mette fuori prima la testa che ha avvolta completamente in uno scialle di lana, poi siede in mezzo al letto, stende un braccio come per prendere il caffè, ma pian

piano lo abbandona, reclina la testa e riprende a dormire. Tutta l'azione è stata eseguita da lui ad occhi chiusi).

CONCETTA (vedendo che si è riaddormentato, riprende calma) Lucarie'… Lucarie'… Scétate, so' 'e nnove. (Piccola pausa) Lucarie'…

LUCA (aprendo gli occhi infastidito ripete con lei) Lucarie'… Ah! E comme si' scucciante! Lucarie'… Lucarie'… E famme durmi'!

CONCETTA Pigliate 'o ccafè…

LUCA (di malavoglia) 'O ccafè… Sissignore. Miette ccà.

CONCETTA (dandogli la tazzina) Tie'…

LUCA Che or'è?

CONCETTA T'aggio ditto: so' 'e nnove.

LUCA (sbadiglia) Già 'e nnove?... È un affare serio, sapete… Nun te puo' cucca' ca sùbbeto se fanno 'e nnove. Fa friddo?

CONCETTA (completando il suo abbigliamento e senza voltarsi) Haie voglia, Lucarie'… Fa friddo assaie.

A doua versiune figurează în ultima ediție din 1979 [5, p. 359-360]:

CONCETTA (entra dalla destra con passo cauto […] Con tono di voce monotono, abitudinario, cerca di svegliare il marito) Lucarie'… Lucarie'… Scétate, songh' 'e nnove! (dopo una piccola pausa, torna alla carica) Lucarie'… Lucarie'… Scétate, songh' 'e nnove. (Luca grugnisce e si rigira su se stesso, riprendendo sonno. La moglie insiste) Lucarie', Lucarie', scétate, songh' 'e nnove.

LUCA (svegliandosi di soprassalto) Ah! (Farfuglia) Songh' 'e nnove…

CONCETTA Pigliate 'o ccafè. (Luca, pigro e insonnolito, fa un gesto come per prendere la tazza del caffè, ma il sonno lo vince di nuovo […]) Lucarie'… Lucarie'… Scétate, songh' 'e nnove!

LUCA (si siede in mezzo al letto e si toglie, svolgendoli dalla testa, uno alla volta, due scialletti di lana e una sciarpa; poi guarda di sbieco la moglie) Ah, songh' 'e nnove? Già si sono fatte le nove! La sera sei privo di andare a letto che subito si fanno le nove del giorno appresso. Conce', fa freddo fuori?

CONCETTA Hai voglia! Si gela.

Analiza comparativă a acestor două versiuni evidențiază atât elemente de persistență, cât și transformări semnificative. La nivelul indicațiilor scenice, se menține gestul emblematic al personajului Luca – surprins într-o stare de semiveghe – de a-și scoate de pe cap un șal de lână («uno scialle di lana» în versiunea din '71, respectiv «due scialletti di lana e una sciarpa» în cea din '79), element care traversează ambele versiuni ale textului. După cum subliniază Paolo Puppa, «spectatorul nu va uita cu ușurință grămada de pături și șaluri care tremură gemând la lumina unei zile mohorâte»/ it. «non potrà facilmente dimenticare quell'ammasso di coperte e di scialli che si scuotono gemendo alla luce e alla squallida giornata che l'attende» [6].

Din punct de vedere lingvistic, în versiunea din '79 se constată o atenuare a registrului dialectal, în favoarea varietății regionale a limbii italiene – specifică zonei Campania – care are priză la public și poate fi prezentată în toată Italia și nu doar la Napoli: expresia dialectală «Nun te puo' cucca' ca sùbbeto se fanno 'e nnove» devine «La sera sei privo di andare a letto che subito si fanno le nove del giorno appresso» (rom. „Seara abia te culci că îndată se face ora nouă a zilei de mâine"); iar întrebarea lui Luca către Concetta în dialect «Fa friddo?» este transpusă chiar în italiana standard «fa freddo fuori?», precum

și răspunsul Concetei «Haie voglia, Lucarie'… Fa friddo assaie» devine, în ediția din '79, «Hai voglia! Si gela». Singura expresie care pare să facă aluzie la o inversiune, din italiană în dialect, este „songh' 'e nnove" care, însă, în ultimul vers al lui Luca citat aici, este urmat de „traducerea" italiană: «Ah, songh' 'e nnove? Già si sono fatte le nove!» (rom. Este deja ora nouă!).

În diferitele ediții tipărite și în numeroasele puneri în scenă, piesele lui Eduardo au prezentat o gamă atât de largă de variații lingvistice, încât ar fi imposibil să le raportăm pe toate în acest articol. *Natale in casa Cupiello* este una dintre piesele care demonstrează cel mai clar trecerea în timp de la dialect la italiana regională. Lingvistul Nicola De Blasi demonstrează cum dialectul, care făcea parte integrantă din manuscrisul original și era predominant în ediția din 1959, s-a estompat în ediția ulterioară într-o italiană napolitană locală care, în expresiile unor personaje, „este adesea o italiană imperfect controlată, cu recăderi în dialect și în forme improprii tipice italienei populare", atât de mult încât provoacă gafe hazlii precum: *permettuto* 'permesso', *alfabetico* 'analfabeta', *forse l'avete liggiuta la licrama* 'forse avete letto la réclame', *guadambio* 'guadagno'[7, p.103]. Acestea sunt, după cum subliniază De Blasi, erori care provoacă râsul, dar sunt totuși forme verosimile și răspândite printre unii vorbitori în anumite cercuri. Apropierea de limba italiană standard este însă influențată de modificarea grupului social căruia i se adresează comedia: de la contextul popular autentic, specific momentului compunerii textului, la un cadru mic-burghez, caracteristic punerilor în scenă contemporane sau ulterioare.

În concluzie, se poate afirma că limbajul utilizat de Eduardo De Filippo în comediile sale din perioada postbelică nu se caracterizează prin uniformitate, ci printr-o alternanță marcată între italiana standard și dialectul napolitan. Această variație este determinată de apartenența socială a personajelor, precum și de contextul comunicativ în care acestea se află. Conform viziunii autorului, această diversitate lingvistică conferă teatrului un caracter profund realist, reflectând cu fidelitate complexitatea vieții. De asemenea, am observat că registrul lingvistic a fost mereu adaptat de dramaturg în funcție de contextul istoric și social specific epocii în care textele au fost concepute și prezentate publicului.

Referințe bibliografice:

1. DE FILIPPO, E., QUARENDI P. (cur.), *Lezioni di teatro*, edito da Einaudi, 1986, ISBN-10: 8806586939.
2. DE FILIPPO, E., ISABELLA Q. *EDUARDO. Polemiche, pensieri, pagine inedite*. Editore: Bompiani, Milano, 1985, 272 pp.
3. *La dramaturgia in Italia*, Zanichelli, 2011. [Accesat 05.04.2025] Disponibil: https://online.scuola.zanichelli.it/letterautori-files/volume-4/pdf-online/3-defilippo.pdf
4. DE FILIPPO, E., *I capolavori di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1973, vol. I, 857 pp.
5. DE FILIPPO, E., *Cantata dei giorni pari*, a cura di A. Barsotti, 1998, pp. 325-412.
6. PUPPA, P. *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Roma-Bari, Laterza, 2004, 7-a ed. 374 pp.
7. DE BLASI, N. Dialetto e realismo linguistico nella percezione degli autori napoletani di teatro, in «Linguistica e Letteratura», XXXI, 1-2, 2006, pp. 89-109.