

VĂ PREZENTĂM „PICCOLO TEATRO“

*Articol scris special pentru revista „Teatrul“
de Gigi Lunari*

șeful Biroului de studii al lui „Piccolo Teatro“



Înființat în 1947 de către Paolo Grassi și Giorgio Strehler, „Piccolo Teatro della Città di Milano“ (Teatrul Mic al Orașului Milano) reprezintă în istoria recentă a teatrului italian, mult mai mult decât ceea ce ar putea reprezenta oricare teatru german sau francez în istoria teatrului din Germania sau din Franța. Și nu atât pentru excelentul nivel artistic și tehnic al spectacolelor sale — care l-a făcut în numai cincisprezece ani un teatru de renume mondial —, ci mai ales pentru adinca revoluție pe care apariția și conduita sa au determinat-o în climatul teatral italian, în conștiința publicului italian, în însăși definirea locului și a sarcinilor ce revin teatrului în organizarea societății.

Pentru a înțelege acest lucru, trebuie să ne referim la situația în care zăceau teatrul și cultura italiană la sfârșitul celui de-al doilea război mondial. Erau anii în care John B. Priestley putea să scrie, și nu fără îndreptățire, că teatrul italian nu există; Italia ieșea din catastrofa celui de-al doilea război mondial și din lunga perioadă a obscurantismului fascist, sfârșită și nepregătită; sfârșită prin clasa ei conducătoare burgheză, în bună măsură părtașă la răspunderile pentru degenerarea fascistă, și nepregătită în sectoarele ei populare, pe care fascismul le ținuse în ignoranță, împiedicându-le să participe la cele mai vii experiențe culturale, artistice (și desigur sociale), pe care Europa și America le împliniseră între timp. Teatrul, în special, se afla — atât în privința literaturii dramatice, cât și în privința aparatului organizatoric — într-o stare de decadentă și destrămare, ceea ce impunea o cît se poate de grabnică și de adîncă acțiune de înnoire. Literatura dramatică, pusă în perioada fascistă (și în perioada prefascistă a decadentei burgheze) în imposibilitatea de a urma exemplul unui Gorki, al unui Brecht, al unui O'Casey — care atrăgeau atenția asupra celor mai urgente probleme materiale și morale ale societății contemporane —, se restrinsese puțin cîte puțin la comedia de salon, goală, terminată în „happy-end“ cu tot dinadinsul, sau își căutase o soluție într-o formă de teatru-cultură, cu o problemă filozofică sau pseudofilozofică, pînă la urmă la fel de gratuit și evaziv, așa cum o dovedește în aspectele ei cele mai subrede, însăși opera lui Pirandello. Cît despre sistemul de organizare a teatrului, Italia a păstrat aproape intacte vechile structuri ale secolului al XIX-lea; la cîrma corăbiei, inițiativa particulară continuă să vadă în teatru o activitate comercială întru totul asemănătoare celorlalte al căror scop era de a procura un câștig: un spectacol în stare să adune cel mai mare număr de persoane cu puțință era ținta cea mai rîvnită a acestei forme evazioniste de teatru, care făcea abstracție de orice judecată de valoare estetică.



sau morală și cetățenească. La ospățul acestui teatru culinar — cum l-a definit Brecht — lua parte, bineînțeles, numai burghezia. Clasele populare — datorită unei firești lipse de interes față de un asemenea teatru, din cauza unei îndelungate dezobșnuiri și, oricum, din cauza prețurilor ridicate — lipseau cu desăvârșire din staturi.

Iată că tocmai în această atmosferă aprinsă și plină de fervoare, Paolo Grassi și Giorgio Strehler — pe vremea aceea cronicari ai celor două ziare milaneze de stînga: „Avanti!“ și „Milano Sera“ — au început să critice tot mai sistematic și mai radical, repertoriul și sistemul de viață al teatrului italian, cerînd teatrului o înaltă funcție de educare morală și cetățenească, de tribună de idei, care să contribuie la ridicarea societății, denunțînd totodată neputința inițiativei particulare de a susține cu demnitate sarcinile în legătură cu teatrul. În concluzia acestui examen critic, Grassi și Strehler au susținut necesitatea ca teatrul să înceteze de-a mai fi forma de distracție a unei singure clase, pentru a redeveni — așa cum a fost în momentele de maximă strălucire — factor formativ și educativ al întregii națiuni, teatru cu adevărat popular.

Trecerea de la un teatru care constituia divertismentul unei singure clase, la un teatru care voia să fie o experiență formativă și educativă a întregii națiuni, implica o radicală răsturnare a numeroase raporturi existente, înainte vreme, între teatru și inițiativa particulară, între teatru și societate. O primă consecință a fost următoarea: dacă putea exista sau nu, după bunul plac, un teatru-divertisment, un teatru educativ *trebuie* să existe. Dacă un teatru-divertisment e facultativ, un teatru educativ e necesar. Dacă societatea putea să se dezintereseze de un teatru ca simplă distracție sau evaziune, nu poate să se dezintereseze de un teatru care să fie o școală. În sfîrșit, pentru că bilanțul unui asemenea teatru — inevitabil, poate — este deficitar, tot societatea *trebuie* să intervină și să înlocuiască inițiativa particulară, care, la primul semn de deficit, se grăbește să se facă nevăzută.

Dar această intervenție nu trebuie să fie concepută ca un ajutor pentru a reechilibra bilanțul unei activități culturale care realizează un produs cu cererea mai mică decît oferta, ci, dimpotrivă, trebuie concepută ca un capital de impulsionare, ca un îmbold spre o politică teatrală capabilă să ajungă la publicul cel mai larg cu putință, capabilă să ofere tot ce e mai bun în materie de teatru, tuturor pungilor. Mecenatismul particular s-a sfîrșit, inițiativa privată nu se ocupă de teatru decît într-un spirit mai mult sau mai puțin mărunț comercial.

Paolo Grassi a fost cel care a lansat pentru prima oară, în Italia, conceptul de teatru ca serviciu public. Iar „Piccolo Teatro della Città di Milano“ a fost cel dintîi exemplu italian de teatru întemeiat pe ideile expuse aci pe scurt. O concepție atît de revoluționară despre locul și funcțiile teatrului în societate nu putea să nu se repercuteze asupra întregii structuri și desfășurări a lui „Piccolo Teatro“, pînă în a-l diferenția cu totul și prin totul de celelalte organisme teatrale ale timpului.

„Piccolo Teatro“, înainte de toate, a apărut — într-un sistem care cunoștea numai vechile companii de turneu — ca primul teatru cu sediu stabil într-un oraș, exercitîndu-și activitatea și influența, cu continuitate, în fața unui public bine precizat și din punct de vedere geografic. A fost primul teatru subvenționat cu banul public, în vederea acelei finalități pentru care fusese creat. Chiar și astăzi — cînd și-a cîștigat personalitatea juridică de instituție autonomă — „Piccolo Teatro“ e susținut, din punct de vedere financiar, de primărie, de Prefectura provinciei Milano, de Casa de economii a provinciilor lombarde, de Organizația manifestărilor milaneze, prin contribuții proporționale cu interesul pe care diferitele instituții publice îl pot avea în activitatea desfășurată de „Piccolo Teatro“.

A fost, în sfîrșit, primul teatru care nu și-a limitat organizarea numai la o companie de actori, ci care și-a adăugat la „secția artistică“ o structură de adevărată întreprindere, menită să-i coordoneze activitatea și să pornească sistematic

și științific în căutarea unui public ce s-a vrut și se vrea mereu mai larg și mereu mai reprezentativ.

Firește, toate acestea ar fi fost zadarnice dacă „Piccolo Teatro” nu era în măsură să realizeze pe plan artistic — la un nivel excelent — premisele stabilite. Dar aici nu intenționăm atâtă să vorbim despre rezultatele artistice dobândite de „Piccolo Teatro” — datorate înainte de toate regizorului și codirectorului său, Giorgio Strehler —, cât, mai cu seamă, să informăm pe scurt despre structura și despre caracteristicile organizării sale, precum și despre activitatea desfășurată pe acest plan. În istoria teatrului nu lipsesc exemple de program artistic și artistic-social, care au eșuat mai mult sau mai puțin total, pentru că realizării lor i-au lipsit structuri organizatorice trainice și bine chibzuite. Să ne gândim la cazul lui Erwin Piscator, al cărui teatru n-a fost susținut de un aparat organizatoric potrivit cu scopul propus și care a suferit un mare eșec în încercarea de a aduce masele populare la teatru. Propaganda dusă cu mijloace obișnuite — ziare etc. — a dat roadele obișnuite, și teatrul politic al lui Piscator a fost frecventat de obișnuitul public burghez, care a transformat într-un fapt teatral încă și mai monden și mai snob — tocmai ceea ce ar fi trebuit să constituie un serios și inspirat experiment de teatru popular. Vrînd să aducă la teatru, într-o societate burgheză, acele clase sociale care-l părăsiseră de mult, „Piccolo Teatro” s-a văzut nevoit să recurgă la o tehnică de propagandă deosebită cu mult de cea curentă, capabilă să cuprindă doar publicul burghez. Propaganda și recrutarea publicului nou s-au desfășurat în nucleele cele mai adînci, în școli, în cluburi, în fabrici, în universități: afișele au fost lipite acolo unde de obicei nu apăreau decît afișele meciurilor de fotbal; propaganda s-a desfășurat în ziare pe care teatrul burghez le disprețuise, dar care erau tocmai ziarurile citite de publicul popular. Optzeci la sută din publicul care frecventează astăzi „Piccolo Teatro” aparține păturilor sociale care înainte nu frecventau teatrul: elevi, mici funcționari, studenți, muncitori. Numeroase au fost motivele care ținuseră acest public departe de teatru și, de aceea, numeroase au fost și micile revoluționări sau inovații făcute de „Piccolo Teatro”. Propaganda exercitată prin mijloace noi a adus la teatru pe cei care nu fuseseră niciodată la teatru, din simplul motiv că „nu-l cunoșteau” (de exemplu: muncitorii). Prețurile stabilite pe baza unor criterii politice au recîstigat pe cei alungați de prețurile ridicate ale teatrului burghez (de exemplu: profesorii, elevii). Un serviciu de autobuze, destinat transportării grupurilor de spectatori după reprezentate, a apropiat din nou de teatru pe cei cărora le era cu neputință să-l frecventeze din cauza depărtării de centrul orașului. Spectacolele cu ora de începere mai devreme decît de obicei (la șapte și jumătate, în loc de nouă și jumătate) au înlesnit frecventarea teatrului de către elevi, muncitori, funcționari care dimineața sînt nevoiți să se scoale devreme. În sfîrșit, un reper toriu de mare valoare artistică și culturală, cu excluderea completă a sterpului teatru bulevardier atît de gustat de burghezie, a călăuzit din nou spre scenă pe cei îndepărtați de neobrazarea repertoriului burghez.

Politică populară a lui „Piccolo Teatro” își găsește exemplele cele mai tipice în alcătuirea repertoriului și într-un distinct regim al prețurilor. În ceea ce privește repertoriul, înlăturînd din capul locului echivocul — destul de răspîndit în Italia — după care prin teatru popular ar trebui să se înțeleagă melodrama umflată din secolul al XIX-lea și mai mult sau mai puțin „teatrul prost”, „Piccolo Teatro” își îndreaptă atenția spre operele cele mai valabile ale literaturii dramatice din toate timpurile și din toate țările. Lucrările puse în scenă de „Piccolo Teatro” se statornicesc în diferite „discuții”, care sfîrșesc prin a fi adevărate cercetări critice asupra unor personalități și curente din istoria teatrului. Cunoscută este, bunăoară, „discuția” despre Goldoni, care a început în îndepărtatul 1945 prin comedia cu măști *Arlechin, slugă la doi stăpîni* și s-a încheiat zece ani după aceea — dacă s-a încheiat... — prin marea frescă istorică și socială a *Trilogiei vilegiaturii*. De asemenea cunoscută e „discuția” despre Brecht, începută acum cinci ani cu expresionista *Operă de trei parale*, continuată după doi ani cu matura



piesă epică *Omul cel bun din Seciuan*, ilustrând apoi încercarea de depășire a teatrului epic prin *Sveik în cel de-al doilea război mondial*. Alte „discuții“ au fost dedicate literaturii italiene contemporane, dramaturgiei veriste a ultimelor decenii ale secolului trecut (importantă, în acest sector, redescoperirea teatrului lui Bertolazzi), lui Shakespeare etc.

Cît despre prețuri, am arătat mai sus că acestea sînt stabilite în baza unor speciale criterii de necesitate politică. Concret, datorită sistemului de abonamente, spectatorul plătește pentru fiecare reprezentare a lui „Piccolo Teatro“, suma de cca. 400 lire, adică, mai puțin de jumătate din cît ar plăti sau ar fi plătit — în condiții identice de vizibilitate și de acustică — într-un teatru burghez.

Dar politica populară a lui „Piccolo Teatro“ nu se oprește la alcătuirea repertoriului și la regimul special al prețurilor. Insuși faptul că teatrul e susținut și încurajat prin banul public face din spectator nu un client, ci un colaborator. În afară de spectacolele propriu-zise, publicul e angajat în dezbateri care se desfășoară aproape zilnic în diferite cluburi, în fabrici, în școli, după ce membrii acestora au asistat în grupuri la spectacole. În felul acesta, spectatorul e consultat, provocat să-și exprime propriile sale deziderate și păreri, e îndrumat spre o informație, spre o discuție privată și publică. O publicație bimensuală îl caută acasă, aducîndu-i știri despre „Piccolo Teatro“ și despre activitatea lui. Programele împărțite gratuit în teatru îi oferă toate datele necesare pentru a înțelege critic spectacolul la care asistă și pentru a plasa opera la locul istoric cuvenit. Cei douăsprezece mii de abonați — cifra e în creștere de la an la an — alcătuiesc publicul cu care „Piccolo Teatro“ menține raporturi statornice de strînsă colaborare.

Raporturile dintre „Piccolo Teatro“ și publicul său constituie desigur aspectul cel mai interesant al activității organizatorice a renumitului teatru din Via Rovello. Dar dacă vrem să obținem un tablou complet al acestei organizații, care tinde, de fapt, să cuprindă toate ramurile și modurile de existență ale culturii și practicii teatrale, ar fi necesar să ne referim și la alte aspecte. Patru școli — arta actorului, regie, arta mimului și scrimă — au menirea să pregătească și să alimenteze cadrele artistice ale lui Piccolo, și numai mijloacele reduse ce le stau la îndemînă fac ca rezultatele concrete să nu fie mai ample, dacă nu mai bune, decît cele actuale. Un atelier de scenografie și croitorie execută decoruri și costume pentru spectacolele lui „Piccolo Teatro“ și — în scopul de a micșora întrucîtva cheltuielile de producție — pentru alte companii de proză și de revistă. Un birou de studii se îngrijește, în sfîrșit, de raporturile cu teatrele și organizațiile teatrale din Italia și din restul lumii, asigurînd culegerea de material documentar și de informații, citind texte italienești și străine, ținînd la curent arhiva lui „Piccolo Teatro“ cu tot ce e nou și interesant în diferitele teatre. În sfîrșit, acordurile speciale cu diverse edituri permit publicarea textelor jucate de „Piccolo Teatro“, a volumelor periodice și a bilanțurilor artistice ale activității lui Piccolo, a documentației fotografice și critice privind spectacolele cele mai izbutite și mai interesante.

Așa cum am afirmat mai sus, toate acestea ar fi zadarnice și insuficiente, dacă „Piccolo Teatro“ n-ar ști să îndeplinească această rodnică desfășurare de mijloace și de inițiative cu o conduită artistică de nivel corespunzător. Dar această a doua parte a discuției deschide capitolul metodelor de lucru, al raporturilor dintre sectorul organizatoric și cel artistic, dintre regizor, actori și corpul tehnic, al raporturilor actorilor între ei. Asupra acestei părți, care nu e mai puțin interesantă decît prima, intenționăm să revenim în curînd.