

Teatrul în Italia *



Teatrul merge rău în Italia. Și merge rău nu numai din acele cauze generale (concurența cinematografului și a radioului; orientarea publicului spre alte forme de spectacol, ca manifestările sportive; interesul scăzut al maselor pentru drama modernă), care îi limitează eficiența intrucitva în toate țările, ci și din cauze particulare Italiei, unde teatrul de proză e redus la un trai de pe o zi pe alta, pradă unei crize ce devine din ce în ce mai gravă.

Pentru a ne da seamă de starea rea a teatrului în Italia, ajunge să cităm statisticile, care în fiecare an indică prezențe de public tot mai scăzute, încasări mai puține, un număr mai mic de companii dramatice și tot mai puține reprezentații, în cea mai mare măsură împărțite între Roma și Milano, în timp ce numeroase orașe de provincie, mai ales în sud, nu văd într-un an nici măcar un spectacol de proză.

Răul începe de la teatre, care odinioară abundau în Italia, atât în orașele mari, cit și în cele mici; dar aceste teatre au fost parte distruse de război și altă mare parte transformate în cinematografe. Dintre teatrele distruse, nici unul nu a fost reconstruit, în timp ce s-au reconstruit sute de biserici; iar teatrele rămase, chiar și cele ilustre prin istoria lor, cum e Teatrul „Goldoni” din Veneția, continuă să fie transformate în cinematografe sau sint lăsate în paragină. Dar, chiar dacă s-ar reconstitui teatrele, ar fi necesare companiile dramatice pentru a le activa; iar aceste companii astăzi sint foarte puține, își limitează cercul la orașele principale și adeseori se dizolvă, scurtă vreme după ce s-au constituit.

Odinioară, încă în primii 30 de ani ai secolului nostru, companiile se formau spontan, pentru lungi perioade care uneori se numărau în ani, și trăiau o viață economică autonomă. Astăzi, ele se formează cu foarte mare greutate și alcătuirea lor, programul lor, raza lor de influență sint supuse judecății unui funcționar al Direcției Generale a Teatrelor, care distribuie „subvențiile” menite să dea companiilor puțința de a trăi. Și de ce companiile nu mai reușesc să trăiască fără sub-

* Articol scris pentru revista „Teatrul”

sidii? Dintr-o mulțime de motive: costul ridicat al spectacolelor, care face să scadă mereu publicul, enorme cheltuieli de călătorie și de transport, insuportabile grevări fiscale, exorbitante procente solicitate de proprietarii de teatre, onorarii exagerate cerute de actorii pe care cinematograful îi smulge teatrului.

Cit despre „subvenții”, acestea constituie adevărata plagă a teatrului italian și i-au imbolnăvit viața, amestecându-se în dezvoltarea lui și, în loc să-l ajute, îl împing în jos, spre prăpastie. Aceste „subvenții” sînt împărțite pe sub mînă, fără ca nimeni să dea socoteală de ele, deși e vorba de banul public. Criteriul urmărit în distribuirea subsidiilor — criteriul aparent — e cel mai nedrept și mai ridicol din cîte se pot imagina, pentru că la baza lui stau încasările: cu cit un spectacol aduce mai multe încasări, cu atît primește mai multe subvenții, astfel că un spectacol care a atras publicul prin grosolănia lui e premiat, în timp ce un spectacol bun, gustat numai de oameni inteligenți, nu

dobîndește nimic. Într-un cuvînt, se acordă atenție nu calității, ci cantității. Pentru a avea dreptul la subsidii, o companie trebuie să demonstreze că a dat un anumit număr de spectacole; că acestea sînt frumoase sau urite, nu contează. Cit despre criteriul ascuns, lăsat pe seama funcționarilor Direcției Teatrelor, el favorizează inițiativele scoase din mîneca guvernului: aproape totdeauna spectacole cu caracter religios și duhovnicesc, care populează scena italiană cu personaje în haină talară.

Adăugați la toate acestea o cenzură care interzice reprezentarea oricărei lucrări ce nu intră în directivele guvernului democrat-creștin; o cenzură ale cărei potlogării ar necesita prea mult spațiu pentru a fi enumerate. Reprezentarea *Mătrăgunei*, adică a uneia din cele mai frumoase comedii clasice italiene, a fost îngăduită acum cîțiva ani la Roma numai sub presiunea unei campanii de presă, și a fost apoi prohibită în alte orașe. Două piese premiate la concursul „Riccione”, care are caracter național, n-au ajuns niciodată la public pentru că au fost refuzate de cenzură: una pentru „imoralitate” și cealaltă — *Leonida nu mai e aici* de Franco Monicelli — pentru „antimilitarism”. Din aceleași motive, a fost retrasă viza și piesei *Să îngropăm morții* de Irving Shaw, care fusese reprezentată la Roma imediat după război. A fost refuzată viza lucrărilor *Delict la Central Park* de polonezul Tarn, *Treizeci de arginți* a americanului Howard Fast, *Armele doamnei Carrar* de Bertolt Brecht. Și s-ar putea continua.

Alt rău de care suferă teatrul italian e acela al lipsei unui repertoriu național. Nu că în Italia n-ar fi autori buni de teatru, după dispariția lui Luigi Pirandello și a lui Ugo Betti. Îi avem pe Eduardo de Filippo și Diego Fabbrî, foarte mult jucați nu numai în Italia, ci și în străinătate; mai sînt, în afară de cunoscuții autori bătrîni, ca Viola și Rosso di San Secondo, scriitori de teatru de remarcabilă valoare, ca Giovaninetti, Meano, Bompiani și mulți alții, printre care oameni tineri și foarte tineri, ale căror lucrări, de multe ori interesante, pentru a nu rămîne în sertare, sfîrșesc prin a fi jucate în teatre mici și foarte mici. Dar toți acești scrii-



Scenă din „Arlechinul” de C. Goldoni,
la Piccolo Teatro di Milano



Scenă din „Astă-seară se joacă fără piesă” de L. Pirandello, la Piccolo Teatro di Milano

tori — la care s-ar putea adăuga alții care excelează în proză, dar rămân străini de teatru sau îi dedică o activitate doar marginală, ca Bacchelli, Moravia, Pratolini, Alvaro — nu reușesc să formeze un adevărat repertoriu național.

Aceasta se datorește unui complex de cauze, în care un rol destul de însemnat îl are sentimentul de neîncredere, de provizorat și de zbucium ce caracterizează societatea timpului nostru, imbinat cu lipsa de libertate a expresiei, provocată de exercitarea abuzivă a unei cenzuri cu caracter social, politic și religios. Nu există teatru național acolo unde nu există libera expresie a unei societăți naționale. În timp ce astăzi, pe de o parte, statul italian corupe teatrul prin subvenții, pe de altă parte îl frinează cu o cenzură care, din punct de vedere juridic, pe lângă cel artistic, e absurdă. Adăugăm la această stare de criză dezertarea publicului, pe care teatrul de proză îl îndepărtează prin prețurile sale ridicate și prin caracterul lui intelectualist, continuând să se adreseze unei societăți burgheze restrinse și distrase, limitată la marile orașe, în timp ce insetate de teatru sînt masele populare și lumea din provincie, constrinse să-și facă singure teatrul lor, chiar și împotriva ostilității manifestate de autoritățile guvernamentale.

Această stare de lucruri preocupă oamenii de teatru, care trăiesc din teatru sau se ocupă de el în calitate de cercetători și de amatori, astfel că se înmulțesc anchetele, consfăturile, congresele, în care se vorbește de criza teatrului, căutându-se cauze și propunându-se remedii, așa cum fac medicii în jurul unui muribund. Vorbe multe, fapte puține și rezultate nule.

Acum citva timp, în încheierea unei anchete asupra teatrului în Italia, inițiată de un ziar florentin, am citit o apreciere ce mi s-a părut pătrunzătoare: „Boala teatrului în societatea italiană de azi e esențialmente o boală de solitudine. Ar trebui să-i cercetăm pe aceia care l-au părăsit, pentru a-i întreba de ce l-au dus

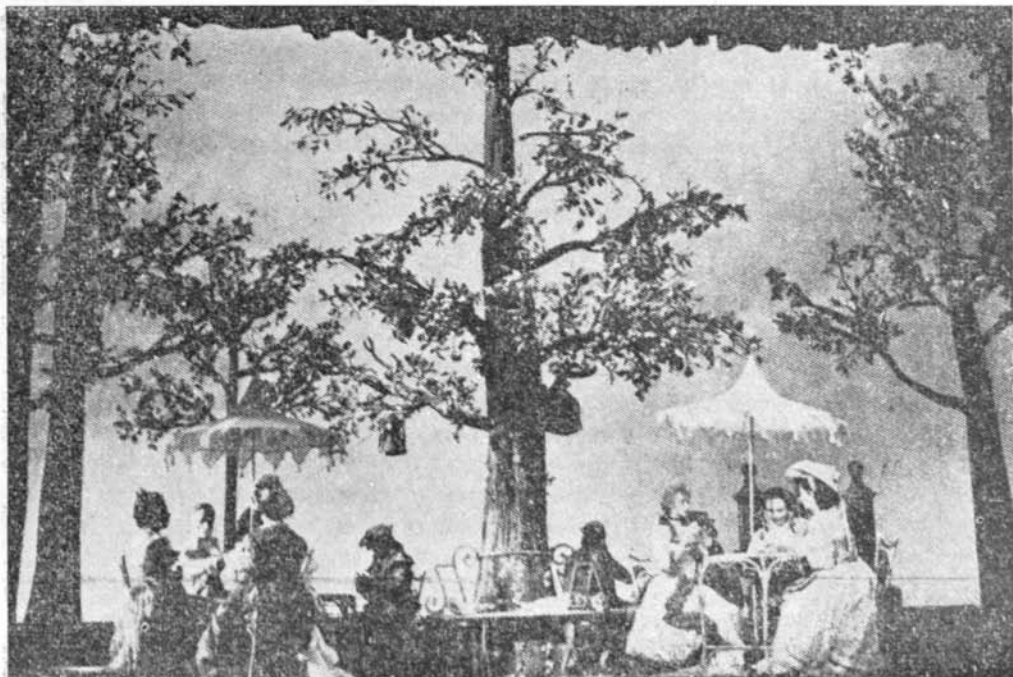
la o izolare nevrotică". Și nu se putea spune mai bine. Dar aș fi vrut să-l întreb pe autorul acestei observații: „Nu ți se pare că în această *nevrotică izolare* se poate întrevedea atît o cauză cit și un efect? Căci, dacă teatrul nostru de astăzi e bolnav de solitudine, nu trebuie să se inovățească intrucitva și pe sine de o anumită nevroză a sa, de conținuturi și de forme care îndepărtează publicul? Că, în sfîrșit, trebuie să întrebăm nu numai pe cei care au părăsit teatrul, ci și pe cei care au contribuit la părăsirea lui?” Mă explic.

Teatrul, încă de la origini, a adus pe scenă acțiuni concrete, cu personaje angajate în situații îndreptate spre un catarsis. Aceste acțiuni, chiar și cînd erau extrase din mit, își găseau o realitate a lor în sentimentul religios al spectatorilor. Așa a fost cu teatrul păgîn al culturii elene și latine, așa cu cel creștin al evului mediu. Personaje și fapte erau în *Mătrăguna* lui Machiavelli, ca și în *Hangița* lui Goldoni, ca și în întreg teatrul nostru pînă la începutul secolului al XX-lea. Iar eu, pe atunci spectator în ultimele rînduri de la galerie, îmi amintesc cum publicul umplea teatrele burgheziei și pe cele ale poporului: burghezul teatru „Argentina” cu *Nava* lui D'Annunzio, și popularul teatru „Manzoni” cu *Moartea civilă* a lui Giacometti.

Am amintit acestea pentru a spune că teatrul, dacă vrea să deștepte interesul publicului, trebuie să aducă în scenă oameni și nu umbre, fapte și nu cuvînte; și nu contează că acești oameni sînt zei sau eroi sau dacă aceste fapte sînt plămîdiri de basm, cu condiția însă să creeze o anume realitate, adevărată sau imaginară, în fața spectatorilor. Ceea ce s-a întîmplat cu teatrul italian, precum și cu cel străin, pînă la primul război mondial.

După aceea, a urmat criza realității, și contactul între scenă și spectator s-a știrbit și pînă la urmă s-a întrerupt. În timp ce înainte, în virtutea faptului scenic, pînă și basmul devenea o realitate, din momentul în care realitatea a fost negată

Scenă din „Aventuri la țară” de C. Goldoni, la Piccolo Teatro di Milano



sau depășită sau transfigurată, și realitatea a devenit un basm. Și a pierdut priza asupra publicului, care ține să vadă, reprezentată pe scenă, o realitate, fie a lui, fie alta, dar afirmată și tradusă în fapte. Această ruptură a contactului, care a fost înainte de toate ruptură a echilibrului intern al teatrului, a luat numele de pirandellism, suprarealism, expresionism, intimism etcetera: cuvinte diferite care definesc atitudini diferite ale spiritului vremii noastre, dar care toate împreună semnifică acea nevroză sezisată de ancheta ziarului florentin.

În sfârșit, de la primul război mondial încoace, teatrul s-a deplasat tot mai mult spre abstracția lirică sau filozofică, iar fapta umană, care îi constituia cel mai direct element emotiv, a fost sfărâmată, sofisticată, împrăștiată într-o pulbere de vorbe. Astfel, publicul, care continua să fie însetat de o realitate oarecare, pe măsură ce arta îi pune la îndoială existența, s-a adresat șubredei realități oferite de umbrele cinematografului.

N-aș vrea, doamne ferește, să deschid un proces artei contemporane în genere, și în particular celei dramatice. Sint un om al timpului meu și sufăr și eu de acea maladie care mă face să prefer o realitate interpretată sau transfigurată unei realități reprezentate vulgar. Dar mi se întâmplă citeodată să mă întreb: „Noi, intelectualii, care ne ocupăm de teatru ca autori sau critici, putem într-adevăr învinui publicul, când se arată, astăzi, dispus să prefere cinematograful — teatrului?”.