

## STRĂDANII ȘI NECAZURI ÎN REGIA TEATRALĂ ITALIANĂ CONTEMPORANĂ

Cinematografia italiană de după război a creat, după cum se știe, opere interesante și reușite, care și-au câștigat curind prețuirea în întreaga lume. Neorealismul italian, cu unele filme, nu a creat numai o școală, ci a arătat și una din căile majore pentru înnoirea și regăsirea adevăratei cinematografii. Teatrul italian, din nefericire, n-a putut să facă acest lucru.

Nu trebuie să uităm că repertoriul și arta spectacolului în teatrul de proză italiană aveau un suport și o matrice tipic burheze. Nu trebuie să uităm că cei 20 de ani de dictatură fascistă au insistat asupra alegerii unui repertoriu evazionist, pe care unii autori italieni lă modă n-au ezitat să-l favorizeze și să-l susțină, în timp ce alții, dezgustați, sau neîncredători, au preferat să-l abandoneze. Astfel, în ceea ce privește repertoriul, diverse și însemnate — dar, foarte rare — au fost și sînt încercările de „deschidere” spre un teatru de analiză a moravurilor, un teatru de actualitate, care să depășească mecanismul faptului crud, pentru a dezabate probleme importante, cu caracter polemic, prin care să se denunțe atît deformările sociale, cît și cele morale sau politice. Aceste încercări s-au produs cu multă greutate și, mai ales, foarte dispart în acești ani. Teatrului — spre deosebire de cinematografie — i-a lipsit o pleiadă de tineri și vîrstnici care să se avînte cu îndrăzneală pe calea studierii și promovării depline a conținutului, eliberîndu-se de balastul tehnicismului.

Regia teatrală italiană, în cei 20 de ani ai dictaturii fasciste, a fost apanajul unor regizori mai mult prin „investitură” decît prin capacitate. Realizările ținteau mai mult asupra ansamblului, a spectacolului în sine, decît asupra cercetării și descoperirii valorilor intrinsece ale textului. Anonime și răzlete rămîneau, prin urmare, interpretările pe care actorul-vedetă termina prin a le impune, dincolo de regie și de valorificarea textului.

Perioada de după război a excelat în afirmarea unor noi personalități. Tineri ca Giannini, Costa, Visconti, Strehler (pentru a numi doar cîțiva) au demonstrat că dispun — deși cu tendințe diferite — de suficiente resurse pentru a monta spec-

tacole care să aibă o rațiune proprie de a fi, în afara confecției meșteșugărești, în afara măiestriei instinctive a bătrînilor actori, buni la toate.

Dar cîți din aceștia (am numit cîțiva, dar am putea să adăugăm pînă la o duzină) au știut să înțeleagă și să explice rațiunile adînci care să sugereze o interpretare realistă a textului? Cîți au cerut textului și actorilor ceva care să sugereze și să demonstreze ce substanță etică și socială e cuprinsă în opera reprezentată? Cîți au cerut ceva deosebit, ceva mai anagajat din partea interpreților, în afară de ceea ce putea să fie un tehnicism pe cît de onest, pe atît de amorf?

După părerea noastră, doar două sînt personalitățile care au îndrăznit și au putut să facă aceasta: Visconti și Strehler. Ettore Giannini, un alt mare regizor, ce poate fi asemuit celorlalți doi, are un palmares artistic fragmentar și inegal, încît nu i se poate recenza obiectiv (deși are merite foarte mari) eficacitatea.

Visconti s-a prezentat imediat publicului cu două mari „lovituri”: *Părinți teribili* de Jean Cocteau și *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais. Atît în primul, cît și în cel de al doilea text, Visconti a vizat, cu hotărîre, esența socială. Niciodată, credem, n-a fost făcută o vivisecție mai crudă a societății burheze contemporane, ca în lucrarea lui Cocteau, care — răsăl-măcîtă adeseori ca o operă de scandal — a cîștigat datorită lui Visconti, adevărata ei semnificație.

În lucrarea lui Beaumarchais, regia a îndrăznit să depășească textul, pentru a exprima mai viu, prin notații, cîntece, balet, figuri simbolice, înfățișarea soartei aristocrației franceze. Descopeream, în cursul spectacolului, destinul ireparabil al clasei dominante, determinat de așteptata și prevăzuta revoluție franceză.

În multe alte cazuri am putut să vedem aceste tendințe în toată îndrăzneala lor: *Drumul tutunului* de Caldwell, *Trei surori* și *Unchiul Vanea* de Cehov, *Moartea unui comis-voiajor* de Miller etc. Locuri, situații, ambianțe, caractere — toate sînt studiate și recreate în mod atît de adînc, încît ne împacă cu epoca și cu gusturile timpului în care au fost scrise operele. Jocul actoresc e în întregime îndreptat către sprijinirea concepției generale a regiei, într-un cadru perfect armonios, de maximă eficacitate.

Cu altă măiestrie, dar cu mai puțină eficacitate, Strehler a izbutit cu *Aziul de noapte* de Gorki, *Uriiașii muntelui* de Pirandello, *Opera de trei parale* de Brecht, *Milano-ul nostru* de Bertolazzi, trilogia *Vilegiaturii* de Goldoni, să ne restituie, palpitate și adevărate, figurile și faptele protagoniștilor acestor texte, diferite și eclectice, în unitatea unui stil realist, tinzând la redescoperirea valorilor umane determinante.

Varietatea inițiativelor și discontinuitatea tipică a structurii și compoziției teatrului italian nu ne permit să întreprindem analize mai ample, sau să ne oprim la episoade semnificative, în sensul enunțat de acest articol. De altfel, citind numele acestor doi regizori, am citat doi artiști care au realizat numeroase montări (Visconti, 30 ; Strehler, circa 120) cu companii stabile sau formații alcătuite anume. Au operat, prin urmare, pe elemente și organizații teatrale care aveau o tradiție a lor, pe actori și tehnicieni care presupuneau o pregătire și o deprindere mai mult decât durabile.

Stilul și adresa care se pot urmări în realizarea unei regii de teatru au nevoie, pe lângă pregătirea și capacitatea corespunzătoare, de mijloace și timp, care nu pot fi ușor satisfăcute de o companie de turnee, unde repertoriul e condiționat de numărul de reprezentații și de schimbările, de la oraș la oraș, ale spectacolelor.

Configurația geografică italiană, deși alcătuită din mari centre de regiune și provincie, sfârșește prin a plasa la Milano și la Roma toată, sau aproape toată, viața teatrală ; cel puțin ca fapt comercial, ca posibilitate a unui amplu și abundent număr de spectacole cu aceeași piesă. Pentru celelalte orașe, toate acestea nu au valoare. Adăstarea într-un loc (care să nu fie unul din cele două pe care le-am citat) nu poate să depășească mai mult de o zi, două, cel mult o săptămână. Aceasta presupune cheltuieli și montări la un preț ridicat și, prin urmare, greu de recuperat, dacă organizarea companiei sau a spectacolului a cerut o puternică contribuție financiară.

Iată unul din motivele pentru care montările cele mai îngrijite și mai interesante au loc în acele companii sau trupe (Compania Visconti, Teatrul Mic din Milano) care au drept caracteristică un repertoriu restrâns, dar foarte bine pregătit.

Așadar, problema unui filon realist în arta regiei teatrale italiene e subordonată unor cauze foarte importante și determinante, care depășesc capacitatea și adeseori se depărtează de scopul celor care ar dori să lupte pentru o interpretare mai constructivă.

În afară de cele expuse mai sus, există tendința de a diminua sau devia aceste rezultate spre opere de conținut minor, care nu angajează. Rezultatele sînt astfel nesatisfăcătoare și din punct de vedere comercial, ceea ce face ca produsul artistic interesant și substanțial să devină, în ciuda falșilor profeți, și produsul care „rentează” în mai mare măsură pe plan financiar. Dar în improvizația datorată intervenției unor regizori și unor elemente provenite din școli (cu metode foarte discutabile) fie diletanțiste, fie recuperate de la cinematografie, observăm că peisajul teatrului italian este împințit de o serie de ciudate compromisuri și de rezultate nesatisfăcătoare.

Mulți se rețranșează fără scrupule în comoda și rentabila „meserie”, alții întîrzie să aștepte „ocazia”, în sfîrșit, alții, mai puțin la număr, reușesc să facă, fie și parțial, ceea ce „le place să facă”.

E imposibil să se vorbească acum de o adevărată școală, de o producție clară și durabilă, în sensul celor de mai sus. Putem să vorbim mai degrabă de anumite încercări determinate de o înțelegere mai adecvată și mai serioasă a răspunderii regizorale, îndreptate împotriva producției aride de altădată, confecționată mecanic.

Tehnicismul, emfaza, spectaculosul n-au încetat de a exista. Anumite ostentații grosolane, de prost gust și „măreție”, sînt totuși pînă la urmă înghițite. În orice caz, publicul a cunoscut cîteva spectacole de indiscutabilă valoare, care cu greu vor putea fi uitate. Aceste premise sînt, în fond, cele mai valabile argumente de educare, în favoarea publicului și a gustului său, menite să creeze posibilitatea unei comparații, a unei apropieri și, prin urmare, a unei judecăți.

Rîndurile noastre privesc în fond o întregă criză, de moravuri și de cultură, în sensul că scena italiană nu se înviorază și nu se întărește prin altoirea unor forțe noi, revoluționare, ci vegetează la umbra unor forme stătute, sub semnul conformismului și al compromisului.

Cinematografia, după festivalul de la Veneția, pare să dea semne de deșteptare. A riscat cel puțin un gest de rebeliune, de „ruptură”. Teatrul ni se pare însă foarte departe și incapabil de a putea risca asemenea lucruri. Vom trăi de aceea, deocamdată, din spectacole și din amintiri datorate virtuților unor personalități capabile, apte de a demonstra cum ar trebui și cum s-ar putea să fie înțeleasă scena de teatru, menită să oglindească o tradiție, o funcție socială, un aspect semnificativ al umanității.

Carlo Di Stefano