

MEMORIA TEATRULUI

Claudia DIMIU

Un italian în România: FERNANDO DE CRUCIATTI

Prezentarea unei serii de portrete de regizori din România (fie ei și de altă naționalitate decât română) s-ar cere precedată de anumite precizări. O discuție despre condițiile în care s-au manifestat regizorii și mai ales despre felul cum le-a fost înțeleasă/receptată arta ar necesita paginile unui volum. Totuși, câteva cuvinte trebuie spuse.

În primul rând, am în vedere – cel puțin pentru următoarele câteva numere ale revistei *Teatrul azi* – perioada interbelică, deoarece ea cuprinde anii când și în România se impune regizorul: mai întâi ca strictă necesitate, apoi ca realizator de spectacole, interesante, inteligent lucrate. Această necesitate s-a vădit încetul cu încetul și nu fără a stârni mirări, nedumeriri, atitudini de respingere. Teatrele din România Mare însumează, la un moment dat, pe lângă cele Naționale, numeroase altele, ivite din inițiativa particulară. Spectacolele tuturor scenelor sunt alcătuite de către cineva. Dacă avem în vedere că și în acești ani, ca și înainte de război, teatrele schimbau des afișul, ne dăm seama că persoanele însărcinate cu atari responsabilități nu erau puține. Câți actori mai răsăriți, câți directori mai ambițioși, atâtia aranșori de spectacole. Deseori, contribuția lor la încherbarea spectacolelor nu se deosebea prea mult de aceea a unor supraveghetori, a unor factori care asigurau disciplina în timpul repetițiilor.

Să nu uităm că ne aflăm într-o vreme când nu aveam învățământ de regie, ci numai de actorie... De aceea, Victor Ion Popa vorbește despre două categorii de regizori: *regizorii creatori*, și *regizorii de toată mâna*. Creatorii erau doar câțiva, cei de toată mâna – majoritatea. Pe la începutul anilor '40, tot Victor Ion Popa afirma că în țara noastră nu existau „decât zece oameni care se ocupă numai de această curioasă meserie numită direcție de scenă și care, de bine, de rău, împlinesc nevoile urgente ale câtorva teatre”, din care vreo șapte la București și cei mai buni din cei șapte sunt la Teatrul Național. Reputatul regizor mai vorbește despre doi tineri talentați din București care-și „irosesc puterile visând cum se face teatru bun, în loc să fie întrebuințați cum li se cuvine, și cum e nevoie, absolută nevoie”. (*Ordinea*, 11 iulie 1931). Nu ne prea dăm seama dacă cei doi sunt incluși în cei zece, ori dacă ar trebui să-i adăugăm și pe cei doi și să considerăm că era vorba de vreo 12... Autorul piesei *Tache, Ianke și Cadâr* nu spune cine anume face parte din cele două categorii, cine sunt cei șapte directori de scenă utilizați în București, nici cei doi tineri neutilizați. În schimb, poetul și gazetarul Cicerone Teodorescu, având și el o ierarhizare a lui, îi și numește pe cei la care se gândește. După el, regia românească e reprezentată de „Oameni ai gustului decorăției exterioare, ca d. Soare Z. Soare, unii patriarhali ca Enescu sau Bumbescu” și „cei capabili, ca d. Haig Acterian sau Sandu Eliad pe care o nenorocită politică teatrală îi ține sub obroc” (*Credința*, 31 decembrie 1933). Nu cumva Victor Ion Popa și Cicerone Teodorescu



Caricatură de Neagu Rădulescu

Marietta SADOVA, Cella DIMA, Marietta ANCA, Nicolae BĂLȚĂȚEANU,
 Al. CLONARU, Ion FINTEȘTEANU și regizorul Fernando DE CRUCIATTI
 în *Nostra Dea* de Bontempelli

se gândeau la aceleași două persoane? Cine răsfoiește paginile *Istoriei teatrului* de Ioan Massoff (cel mai vizibil e însă în presa vremii) poate observa că pentru numeroase spectacole sunt menționați ca regizori diverse nume la fel de anonime azi ca și atunci. Cum din cei zece doar trei lucrau în provincie, înseamnă că celelalte Teatre Naționale (din: Cluj, Craiova, Chișinău, Iași, Cernăuți) se foloseau de serviciile lor care cum puteau. Nu degeaba Victor Ion Popa spusese și re-spusese că în restul țării *se joacă piese, dar nu se joacă teatru...* (în *Ordinea*, 4 august 1931).

Teatrele din București, mult mai numeroase decât cele din restul țării, împărțeau între ele, de fapt, serviciile unor la fel de puțini regizori-artiști. Din această cauză, atât spectatorii, cât și gazetarii erau mai obișnuiți cu spectacolele de cuvânt decât cu cele de imagine. Cele de imagine nu doar îi surprind, adesea îi și revoltă. Voi cita ca o curiozitate o pagină dintr-o revistă de artă. În ea, cineva semnând *Patrușius*, își arată nemulțumirea față de prestațiile regizorilor. El constată că rolul regizorului devine din ce în ce mai important; că, dintr-un personaj *îngrijitor* a devenit *stăpân*; că are pretenția de a se confunda cu însăși rațiunea, cu înseși destinele teatrului; că neagă rolul principal al poetului și al actorului; că neagă esența auditivă a spectacolului afirmând-o pe cea vizuală. Autorul e bucuros că încă nu s-a ajuns la abuzul regizorului, e însă convins că se va ajunge. Cele de mai sus nu reprezintă, de fapt, decât idei generale antiregie. Ceea ce face „farmecul”



Caricatură de Neagu Rădulescu

Mihai POPESCU, Gheorghe STORIN, Aura BUZESCU,
Sorana ȚOPA, Ana LUCA în *Mirra* de Alfieri

paginii respective urmează: „Sunt regizori care drămuiesc fiecă gest, care hotărăsc piciorul cu care actorul trebuie să pășească când intră pe scenă și dacă trebuie să stea cu palma întoarsă în afară sau înăuntru. Marionete sau manechine, ar voi regizorii să-i prefacă pe actori. Cunoaștem cazuri de-o totală neînțelegere a rolului, după indicațiunile date de regizor. Noroc că nu arareori temperamentul actorului, în emotivitatea contactului cu publicul, sfarmă rigiditatea disciplinei și rolul se joacă cum se simte omenește și nu combinat după cine știe ce calcule savante și cugetări profunde” (*Muzică și teatru*, 23 aprilie 1931). Altfel, autorul consideră că regia este un element necesar, dar numai în măsura în care nu tăgăduiește importanța – egală – actorului și a autorului. Articolul d-lui Patrușiu apare în același număr în care s-a publicat și *Dramaturgie la noi* de Haig Acterian, care afirma, între altele, că *regizorul naște spiritul care transformă opera poetului dramatic în operă de artă a scenei*.

Toți cei care scriu despre teatru între cele două războaie ating, într-un fel sau altul, problemele regiei. Unii îl acceptă pe noul venit, alții îl contestă, unii îl admiră, alții îl ignoră. Se emit opinii despre însăși denumirea sa. Nici nu se încetățenise bine ideea de regizor, că se și manifestă tendința de a-l boteza altfel decât în țările de unde am împrumutat noțiunea și anume, *director de scenă*. Dar, încă de la începutul perioadei interbelice, cineva (care era dramaturg, cronicar dramatic,

director de revistă de teatru) atrage atenția: „Nicăieri nu există titlul de «director de scenă» care în definitiv nu însemnează nimic. Reinhardt e regizor, Antoine, Albert Carré, deși administratorul Comediei Franceze, sunt regizori; Davila și Gusty regizorii noștri. Setea de mărire și de titulaturi pompoase ne-a făcut să spunem regizorilor noștri «directori de scenă»; boala noastră de a fi «directori» ne face să nu corespundem, măcar prin titulatură, cu ceea ce ar trebui să fim. Avem directori de șantane, de cafenele, de tutungerii, de reviste, de grădini și nu putem să nu avem și «directori de scenă»! [...] Directorul nostru de scenă corespunde cu *regizorul* strein. Evident că nu scriu aceste rânduri pentru a scoate cuvântul din dicționarul teatrelor. La urma urmei, îl putem numi și «ministru de scenă» numai să-și dea seama că tot regizor rămâne”. (A. de Herz, *Regizorul în Scena*, 5 aprilie 1918)

Spre teatrul de imagine s-a tins din cauza monotoniei teatrului de vorbire. Dar și din dorința oamenilor noștri de teatru de a se situa la nivelul realizărilor din cele mai avansate centre culturale ale lumii. Dacă mulți dintre cronicarii dramatici se mulțumeau cu montările cuminti, pe care le apreciau a fi fost „în notă” (în ce notă? Poate în nota de trecere, în niciun caz în cea excepțională!), alții critică sărăcia viziunilor. E suficient să parcurgem câteva cronici ale lui Liviu Rebreanu ca să ne dăm seama cât de deficitare erau unele puneri în scenă. Din spectacolul cu piesa *Vlaicu Vodă*, tânărului critic Rebreanu nu i-a plăcut deloc doamna Clara. Interpreta „e insuficientă și falsă. N-are nici majestate, nici energia și sobrietatea unei doamne ca Clara. D-na Demetriade umblă cu pași mari, rezezi, vorbește ridicând mereu capul, face tocmai contrariul celor ce ar trebui să facă.” Văzând spectacolul cu *Hangița*, cronicarul observă că interpreta Mirandolinei „stă mereu cu mâinile în buzunarele șorțului, înțepenită când în dreapta, când în stânga, recitând pasagii. Așa vrea să cucerească pe dușmanul femeilor! [...] Teatrul Național s-a împietrit într-un șablon nenorocit. Orice piesă în costume revine d-lui Nottara. Rău. Tocmai piesele în costume ar trebui date pe mâna regizorilor tineri și ambițioși. Numai tinerețea ne poate scoate din convenționalismul ucigător de inițiativă”. (Davila, sireacul, spusese asta mai de mult, și cât a avut de suferit pentru că îndrăznise să schimbe nenorocitul de șablon...)

Fernando de Cruciatti nu este nominalizat de Victor Ion Popa în referirile sale despre regizorii noștri, nici de Cicerone Teodorescu în ierarhizarea sa: pentru că regizorul italian nu venise încă în România. Abia peste câțiva ani, urmare unei convenții culturale, își va face apariția. În Italia lucrase la *Compania del nuovo teatro* (o formațiune de avangardă) și la Doppolavoro. În România a pus în scenă la Teatrul Național din Cluj, la Teatrul Național din Iași și la mai multe teatre din București, în special la Național.

Pentru o perioadă în care cei mai buni dintre regizorii români erau hărțuiți (numeroși critici acuză regia de dictatură, înscenările lui Soare Z. Soare de cultivarea spectaculosului decorativ, iar reputatul critic Mihail Dragomirescu numea orice aport al regizoral cu termenul depreciativ *regizură*) pentru inventivitate, pentru flerul cu care simțeau direcția bună a căutărilor și a încercărilor de la noi și din alte țări, Fernando de Cruciatti a ocupat un loc onorabil în istoria teatrului românesc. Majoritatea pieselor montate de el erau italienești. Câteva clasice, abordate din dorința de a-i înnoi pe respectivii autori și de a-i apropia de contemporani, și destul de mulți autori ai vremii. A montat *Fiica lui Jorio* la Teatrul Național din București (stagiunea 1939–1940), la Teatrul Național din Cluj (1938–1939) și la Teatrul Național din Iași (stagiunea 1942–1943); *Luna vinovată* de Massimo Bontempelli

într-un spectacol coupé cu *Al patrulea perete* de Luigi Bonelli la Teatrul Național din București (stagiunea 1939–1940); *Arșița* de Rosso di Sansecolo într-un spectacol coupé cu *Luna vinovată* și *Al patrulea perete* la Teatrul Național din Cluj (stagiunea 1939–1940); *Mira* de Vittorio Alfieri la Teatrul Național din Cluj (stagiunea 1939–1940); *Femeia nimănui* de Cesare Ludovici la Teatrul Național din Cluj (stagiunea 1939–1940); *Stăpânul casei* de Goldoni la Studioul Teatrului Național din București (stagiunea 1939–1940); *Astă-seară se joacă fără piesă* de Luigi Pirandello la Studioul Teatrului Național din București (stagiunea 1941–1942); *Mincinosul* de Carlo Goldoni la Teatrul Național din București (stagiunea 1942–1943); *Nostra Dea* de Massimo Bontempelli la Teatrul Național din București (stagiunea 1942–1943); *Dar nu e nimic serios* de Luigi Pirandello la Studioul Teatrului Național din București (stagiunea 1943–1944); *Locandiera* de Goldoni la Studioul Teatrului Național din București (stagiunea 1944–1945); *Moartea civilă* de Paolo Giacometti la Teatrul Național, sala „Matei Basarab” (stagiunea 1944–1945); *Ospățul nebunilor* de Sem Benelli la Teatrul Național București, sala „Sfântu Sava” (stagiunea 1945–1946); *Amor la loterie* de Eduardo de Filippo la Teatrul din Sărindar (stagiunea 1945–1946); *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas la Teatrul din Sărindar (stagiunea 1945–1946); *Bădăranii* de Carlo Goldoni la Studioul Teatrului Național (stagiunea 1946–1947); *Nunta din Perugia* de Alexandru Kirițescu la Teatrul Național sala Sfântu Sava (stagiunea 1946–1947); *Cezar și Cleopatra* de George Bernard Shaw la Teatrul Național, sala Sfântu Sava (stagiunea 1946–1947); *Femeia îndărătnică* de Shakespeare la teatrul Național sala Sfântu Sava (stagiunea 1947–1948); *Michelangelo* de Alexandru Kirițescu la Teatrul Național, sala Sfântu Sava (stagiunea 1948–1949); *Azilul de noapte* de Maxim Gorki la Teatrul Național din București, (stagiunea 1948–1949); *Evantaiul* de Goldoni la Teatrul Național sala Sfântu Sava (stagiunea 1949–1950). Această listă, chiar dacă nu cuprinde tot ce va fi lucrat Fernando de Cruciatti în România, reprezintă, totuși, o destul de bogată activitate, raportată la cei vreo 12 ani pe care se întinde.

Câteva persoane care l-au cunoscut vorbesc și despre Fernando de Cruciatti, omul, spunând că, la începutul șederii sale în România era cam arogant. G. Ciprian, distribuit de către regizorul italian în *Fiica lui Jorio*, îi recunoaște niște merite, dar, altfel, îl privește destul de malițios: „De Cruciatti a dovedit că știe să bată bine măsura și să imprime un tempo vioi pieselor italienești, fără însă ca ochiul său să poată pătrunde prea mult în adâncime. Nu s-ar putea spune că [...] era vreun procopsit regizor – așa cum îl socoteau unii, judecând după ifosele sale”. Ioan Massoff e mai nuanțat. După el, la început, oaspetele nostru își dădea aere, dar a renunțat la ele pe măsură ce a cunoscut mai bine cercurile de artiști români. Nu numai că ne-a învățat limba, nu numai că s-a simțit foarte bine la noi, dar, când a trebuit să plece „s-a despărțit greu”.

Spectacolele sale sunt comentate în cronică de specialitate, iar apoi sunt prinse în istoria teatrului ca prestații efectiv regizorale. Nimeni nu-l citează ca pe un simplu supraveghetor al disciplinei în sala de repetiții.

Referindu-se la *Fiica lui Jorio* de d'Annunzio, Ioan Massoff precizează: „Spectacolul a cerut un aparat destul de complicat (cortegii, ceremonie prenupțială, înmormântare cu cântece de bocitoare) și regizorul a scos-o la capăt, redând sugestiv îndeosebi mișcările de ansamblu. [...] A fost un succes în sensul pe care-l dorea Camil Petrescu.” (Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, volumul VII, p. 369). De altfel, spectacolul fusese pregătit de regizorul italian în colaborare cu directorul

teatrului, Camil Petrescu, în cadrul școlii acestuia de regie concretă. O părere exprimată imediat după premieră e în perfect acord cu marele istoric citat mai sus: „D. F. de Cruciatti a jonglat cu toate dificultățile și a înfățișat piesa cea mai dramatică a lui D'Annunzio, respectând tradiția și inovând pe urmele ei glorioase. Menționăm stilul pitoresc al evoluțiilor scenice din actul întâi, alcătuirea ansamblurilor de cosași și mulțime, pentru a exprima omagiul nostru integral față de puterea și veridicul jocului de mase din actul al treilea.” (N. Carandino, *Teatrul, așa cum l-am văzut*, Ediție îngrijită, prefață și note de Daniela Gheorghe, Editura Eminescu, 1986, p. 95). N. Carandino îi elogiază pe actori, printre ei și pe G. Ciprian: „În Lazaro di Roio, d. Ciprian a reușit unul din cele mai bune roluri ale dumisale, de brutalitate și de dezlănțuire instinctuală”, dar autorul *Capului de rățoi* avea să susțină: „știu precizamente că eu am jucat slab”.

Un cronicar a scris despre *Mirra* de Alfieri, realizat la Cluj, apreciind modernitatea spectacolului. „Tăind, reducând, transformând, adăugând o expresivă muzică de scenă datorată compozitorului Gino Gorini, de la Conservatorul din Veneția, d. Fernando de Cruciatti a făcut din piesa lui Vittorio Alfieri un spectacol modern croit pe măsura de înțelegere a spectatorului actual.” (George Sbârcea, „*Cronici ardelenе*” în *Universul literar*, 1 iunie 1940)

Teatrul din Sărindar, înființat după trimiterea Mariei Filotti în surghiunul pensiei, l-a avut ca regizor invitat pe Fernando de Cruciatti. A realizat la Teatrul Sărindar, numit foarte curând „Maria Filotti”, piesele *Dama cu camelii* de Al Dumas-fiul și *Non ti pago*, de Eduardo de Filippo, tradusă în românește *Amor la loterie*. Cu piesa franceză a fost o întreață poveste. Publicul s-a aflat, în 1946 în fața unei (pseudo) bătălii teatrale: *Dama cu camelii* a fost pusă în scenă simultan la două teatre bucureștene: La Teatrul Mic și la Teatrul „Maria Filotti” (din Sărindar). Ambele interprete ale rolului principal erau îndrăgite de public, ambele teatre au avut spectatori. Ceea ce a fost oarecum ciudat era deosebirea de vederi. Teatrul Mic a jucat piesa trecând pe afiș numele lui Dumas, iar Teatrul „Maria Filotti” pe al adaptorului, Alexandru Kirițescu... asta în ceea ce privește textul. Spectacolele difereau și ele într-un mod care i-a uimit pe cronicari. De pildă, Șerban Cioculescu constată: „Paradoxală situație, totuși publicul aplaudă la Teatrul Mic *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas-fiul, în costume moderne, și la Teatrul „Maria Filotti”, versiunea lui Alexandru Kirițescu, în costume de epocă (1852)”. (Șerban Cioculescu, *Cronici teatrale*, ediție îngrijită de Simona Cioculescu, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 45). Șerban Cioculescu afirmă că reprezentația de la Teatrul „Maria Filotti” a fost mai spectaculoasă, și în general mai bună prin interpretarea actorilor Elvira Godeanu și Mihai Popescu. Un alt cronicar a notat: „Directorul de scenă d. Fernando de Cruciatti a dat spectacolului romantismul – adică poezia suavă și fuga de afectare – atât cât era necesară, dar mai ales farmecul secret intraductibil care face verosimilă povestea aceasta veche dar fără sfârșit” (Rubio Liviu, Premierile în *Cortina*, 15 martie 1946). A urmat foarte repede *Amor la loterie* de Eduardo de Filippo. Directoarea teatrului avea să mărturisească: „Fernando de Cruciatti a prezentat piesa cu toată culoarea napolitană, agrementată cu muzică de scenă și interpretată cu multă vervă de Ion Manu și lordănescu-Bruno în cele două roluri principale.” (Maria Filotti, *Am ales teatrul*, p. 304)

În 11 decembrie 1946 are loc premiera spectacolului cu piesa lui Goldoni, *Bădăranii*. Ioan Massoff scrie despre spectacolele acestor vremi ca martor. Nu mai are nevoie, ca pentru perioadele anterioare, de nicio documentare. A asistat,

de bună seamă, la reprezentații, de multe ori chiar la premieră, și a putut să scrie cu mai mare siguranță decât atunci când împrumuta și cântărea păreri ale altora. „Comedia, pe alocuri monotonă, a fost strălucit realizată în spectacol, mulțumită atât regizorului – de fel din partea locului – Fernando Cruciatti, care, folosind stampe venețiene din epoca goldoniană, a realizat atmosfera – siluete, grupuri, aspectul plastic, pictural al ansamblului, cât și interpreților; aceștia valorificând prețioase indicații, au jucat într-un stil «de cea mai pură esență»: Maria Voluntaru, singura dintre soții (*Felice*) ce îndrăznește să-și înfrunte soțul, a jucat cu grație, cochetărie, cu intonații ironice, excelând în tirada prin care moralizează pe cei patru bădărani; Fifi Mihailovici (desprinsă parcă dintr-o stampă a vremii, în rolul femeii speriate de posibilitatea unei aventuri); o biruință, marcată cu aplauze la scenă deschisă, a realizat Eugenia Popovici care a jucat cu haz, ingenuitate nesilită, rolul Lucietta, al unei fete în preajma măritişului. Unul dintre cele mai armonioase ansambluri a cuprins pe Al. Giugaru, Al. Ghibericon, Ion Ulmeni, Cezar Rovințescu (aceștia bădăranii), Al. Ciprian, Ion Focșa, Al. Demetriad, N. Meicu, Atena Demetrescu; decorurile, reușite, au fost semnate de Traian Cornescu și Veturia Oancea. Un spectacol ce se potrivea Teatrului Național.” (Massoff, vol. VIII, pp. 381–382). Dacă prestigiosul istoric a alocat atâtea fraze unui spectacol într-o carte obligată de obicei la concizie, este clar că spectacolul merita acest spațiu.

Cu timpul, regizorului i se încredințează și piese de alți autori decât italieni. Am văzut că a pus în scenă piesa unui autor francez. În data de 24 ianuarie 1947, Teatrul Național prezintă în sala „Sf. Sava” piesa *Nunta din Perugia* de Alexandru Kirițescu, cu Emil Botta în rolul Griffone Baglione și în regia lui Fernando Cruciatti. Critica l-a considerat un „spectacol mare”, afirmând chiar că a fost cel mai valoros al întregii stagiuni. Cronică teatrală a considerat piesa drept „una din izbânzile repertoriului Teatrului Național”, din care regizorul a făcut „un spectacol de o impunătoare culoare și mișcare autentică, tocmai prin înțelesul major pe care l-a dat funcțiunii de sacrificiu a regizorului. [...] D. Cruciatti s-a supus cu sclavie acceptată la domnia spiritului piesei. Aceasta i-a prilejuit să fecundeze real, în intensitate și sugestivitate un poem dramatic al cărui glas trebuia lăsat să se audă în puritatea lui esențială”. (Rubio Liviu, „Premierele” în *Cortina*, 14 februarie 1947). Cronicarul apreciază că decorurile semnate de Traian Cornescu și Natalia Bragaglia, realizate mai ales în panouri, au fost cu totul inspirate. Ioan Massoff spune că celor doi scenografi regizorul („le-a pus la dispoziție stampe și tablouri din «Perugino»; cortina înfățișa, după o stampă de epocă, cetatea Perugia); muzica de scenă a cuprins fragmente din Palestrina și Bach; la partea coregrafică și-au dat concursul Trixy Cecaïs, Vera Proca, Judith Amar.” (Massoff, VIII, p. 385–386)

Succesul ultimelor două montări, *Cezar și Cleopatra* de Shaw și *Femeia îndărătnică* de Shakespeare a fost ceva mai potolit.

Ultima piesă a trilogiei Renașterii de Alexandru Kirițescu, *Michelangelo*, îi revine tot lui Fernando de Cruciatti ca s-o pună în scenă. Cum pe atunci autorul avea un cuvânt de spus în teatru în legătură cu alegerea regizorului operei sale, putem crede că Alexandru Kirițescu și Fernando de Cruciatti se simpatizau, fie și pentru că autorul român lucrase o vreme în Italia, în funcția de consilier de presă la Ambasada Română de la Roma. Prima parte a trilogiei s-a jucat în 1936, pe când regizorul italian nu venise încă în România. A doua și a treia au fost puse în scenă de el. În Massoff citim că regizorul „a grupat ansamblul” și că „acompaniamentul muzical a aparținut lui Alfred Mendelsohn”. Din această concizie putem

înțelege că vestitul istoric nu a prea gustat spectacolul. Pentru a afla ceva în plus despre montare, recurgem la o cronică. „Dl Fernando de Cruciatti a montat spectacolul în spiritul textului, căutând să-i accentueze multicolorul, pitorescul. Pe alocuri, accente prea tari puse pe text l-au întărit prea mult, l-au înclinat spre melodramatic. Însă, în general, regizorul a reușit ceea ce își propusese: să ne dea un spectacol viu, plin de mișcare și culoare. Distribuția a servit intențiile regiei. D-l Storin a făcut din rolul lui Michelangelo o creație masivă de un omenesc aspru. Iar d-l Bălățeanu a redat cu subtilitate expresiva figură a papei Giulio al II-lea. D-na Elvira Godeanu a pus grație și seducție în rolul unei curtezane savante.” (Silvian Iosifescu, „Scena”, în *Contemporanul*, 16 aprilie 1948)

Următorul spectacol realizat de regizorul italian pe scena Teatrului Național din București, *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, pare a nu mai fi atins nivelul celor dinainte. Cronica din *Contemporanul* îl evaluează în funcție de piesă și, mai ales, de cerințele vremurilor noi: acelea de a accentua părți ale textului dramatic în stare să slujească ideologia nouă. Se face o analiză cu unele trimiteri la text și la unele montări anterioare. Se spune că în trecutele puneri în scenă, Luca a fost prezentat ca un apostol și că acest personaj trebuie reconsiderat. Cum reconsiderarea n-a prea avut loc, spectacolul nu întrunește aprecierea cronicarului. Vina ar fi stat în incompatibilitatea spiritului latin al regizorului cu spiritul slav al piesei. Spectacolul a avut „momente de veritabilă artă. Așa, *Actorul* în actul II, rol jucat de Storin, *Baronul și Satin* – Bălățeanu și Manolescu – în actul IV”, dar „nu a dat publicului spectator satisfacția operei de artă, a unui *Azil de noapte* văzut – pentru prima oară la noi – într-un spirit progresist, într-o nouă și justă interpretare.” (Mioara Șt. Cremene, *Azilul de noapte* în *Contemporanul*, 5 noiembrie 1948). Așadar, minusurile spectacolului au ținut mai ales de *ideologie*. Regizorul nu l-a putut restaura pe Luca și, în general, nu și-a creat opera scenică în spirit progresist. Nu a avut atmosferă, nici unitate. Cu toate acestea, actorul H. Nicolaide care făcuse parte din distribuția spectacolului, avea să-și amintească de el ca de unul de neuitat (în *Teatrul*, iunie 1989). Foarte curând are loc premiera altui spectacol al lui Fernando de Cruciatti la teatrul Național sala Sf. Sava: *Evantaiul* de Carlo Goldoni, cu care regizorul se reabilitează în fața publicului: era un text italian!... Cronica din *Contemporanul* constată de data aceasta o destul de justă orientare ideologică. „Unii actori – în special dl. Nicolaide – și-au permis câteva improvizații fără prea mare semnificație, și chiar dl. Cruciatti și-a luat unele libertăți cu piesa, în sensul că «a dat text» elementului său favorit în spectacol, figurația. Dar figurația – care lipsește complet în comedia goldoniană – n-a făcut decât să încetinească și să îngreuneze piesa, accentuând lipsa ritmului”. Nici cronica la *Evantaiul* nu e cine știe ce elogiasă – spectacolul e catalogat drept mediocru. Este însă importantă pentru că aduce precizarea despre o preferință a regizorului: figurația. Cel mai cunoscut mănuior al mulțimilor pe scenă este, în perioada interbelică, Soare Z. Soare, căruia i se reproșează că punând accent pe mișcările figurației, neglijează individul, actorul. Spectacolele lui Cruciatti reușesc să echilibreze aceste aspecte. Trebuie să spunem că în *Michelangelo* numărul celor care formau mulțimile pe scenă – și printre care s-a aflat și tânărul Toma Caragiui – se ridica la 120 de persoane! O observație se impune: chiar când rezultatul muncii îi e socotit insuficient, efortul său e discutat ca aparținându-i unui regizor, nu unui monitor.

A lucrat cu cei mai mari actori ai epocii: cu G. Storin, cu Mihai Popescu, Eliza Petrăchescu, Ion Manolescu, Tudor Călin, N. Bălățeanu. A realizat ansambluri

armonioase, a dat strălucire și valoare unor piese; stăpânea și echilibra elementele alcătuitoare ale reprezentației. Încă din primii ani ai activității sale în România e recunoscut ca un adevărat director de scenă (cf. George Sbârcea) de unde se vede că A. de Herz nu rezolvase problema denumirii muncii realizatorului de spectacole.

Prin 1948–49 s-a decis expulzarea tuturor cetățenilor străini din România.

Așa au fost nevoiți să se despartă părinți de copii, frați de frați vitregi, persoane stabilite la noi, dar neavând cetățenie română... Așa s-a întâmplat și cu regizorul italian, despre care G. Ciprian spune că, după ce a montat *Azilul de noapte* „și-a luat catrafusele și-a șters-o de la noi”. Începând din 1948, și accentuându-se din ce în ce, presa românească e plină de articole intitulate: „Să ne însușim cât mai temeinic cultura muzicală sovietică”, „I.V. Stalin, genialul corifeu al științei contemporane”, „Construirea socialismului în țara noastră”, „Cu privire la marxism în lingvistică”, „Zorii comunismului în literatura sovietică”, „O mărturie a victoriei socialismului” etc., etc. pe care, Fernando de Cruciatti, care nu s-a putut remarca prin însușirea ideologiei noi, nu avea să le citească.

„De Maestrul Storin mă leagă două amintiri pe care nu le pot uita. Eram angajat și eu la Teatrul Național, prinsesem un culoar bun, jucam în câteva spectacole, mă simpatizau regizorii, în special Fernando Cruciatti, italian de origine, venit în România în calitate de consilier. Am jucat în regia lui *Bădăranii* și *Evantaiul*, tot de Goldoni. Acum, când punea în scenă *Michelangelo*, cu Maestrul Storin, mă distribuise, al doilea, în rolul ucenicului său, Francesco da Urbino. Cum era și normal, nu lipseam de la nicio repetiție. Italianul De Cruciatti devenise nemulțumit de primul interpret, I. Horațiu, care, pe lângă faptul că era cam bătrâior pentru un ucenic, mai făcea și giumbușlucuri să rădă publicul, ceea ce-l nemulțumea pe maestrul Storin, că-i strica momentele. Așa că am intrat eu, imediat după premieră, iar Horațiu n-a mai revenit. Eram în nouălea cer, să joc alături de maestrul Storin și încă ce rol frumos! Acest ucenic Francesco parcurgea o viață de om alături de Michelangelo, iar când pictorul moare, la 91 de ani, moare în brațele ucenicului, care și el adunase vreo 62 de ani. Era o sărbătoare pentru mine fiecare spectacol, fiecare întâlnire cu maestrul care în rolul Michelangelo era copleșitor: Este greu de imaginat un rol mai potrivit pentru actorul considerat întotdeauna ca un uriaș, ca un maestru al forței. G. Storin a pătruns multiplele sensuri ale piesei lui Alexandru Kirițescu, admirabila lui sinteză, a omului Renașterii. Punctul forte al spectacolului era întâlnirea dintre Papa Giulio al II-lea și *Michelangelo*, adică dintre N. Bălățeanu (care era magistral în *Papa*) și maestrul Storin. Priveam scena de fiecare dată de la arlechin. Era o confruntare scăpărătoare. Papa îl dorea supus dogmelor religioase, iar Michelangelo se voia un artist liber, fără constrângeri, să picteze pentru oameni. Cum să nu fiu copleșit când mă auzeam strigat de maestru cu numele din piesă: Francesco da Urbino, vino la Michelangelo. Mă chema de fiecare dată, căci dânsul venea cu două ore înainte de spectacol. Eu eram în ultimul an la Conservator și dânsul fusese numit de curând director al Academiei de Teatru. Și, într-o seară, îmi spune mai mult pe șoptite: Tu ești în ultimul an, nu? Da, Maestre! Atunci, uite ce e, vino mâine la rectorat cu o cerere ca să te scutesc de taxă.” (Ion Focșa)

De menționat: Toma Caragiu a jucat rolul *Rocca* în *Evantaiul* de Goldoni, regizat de Cruciatti.