



INFLUENȚE PIRANDELLIENE ÎN DRAMATURGIA ITALIANĂ ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

*INFLUENCES OF PIRANDELLO'S WORK IN ITALIAN
DRAMA IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY*

SVETLANA TÂRȚĂU,

doctor, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

Abstract: *Italian drama of the twentieth century is marked by the famous name of Luigi Pirandello who opened a new path in the history of the universal theatre. The global importance of Pirandello's theatrical experience, as a point of reference for the most important playwrights, cannot, however, overshadow the other writers of this century, with a role and a significant prevalence outside of Italy, even if they have not reached the value of Pirandello. In fact, Italian drama of this period is rich, expressive and it includes deeply original theatrical experiences.*

Such playwrights as Ugo Betti, Diego Fabbri, Dino Buzzati, Carlo Terron and others have mastered the Pirandello's lesson. They have assimilated it in a creative way managing to develop a drama with its own characteristics. In this article both are considered, the authors that followed the Pirandello's grotesque formula detaching from it in a subjective way, and the authors that created an intelligible drama closely linked to reality after the second World War, on the one hand, and authors that created a theatre closely influenced by the epic experiences of Bertold Brecht, of the absurd theatre and of course a theatre closely influenced by the Dario Fo's avant-garde experiments, on the other hand.

Keywords: *drama, influences, Pirandello's themes, new forms, grotesque formula.*

Datele și analizele cuprinse în acest articol nu au pretenția de a exprima întreaga dramaturgie și *mișcare italiană postpirandelliană* sub toate aspectele și în toată complexitatea ei. În același timp, studiul realizat ne pune în fața unei mișcări de ansamblu, în care punctele de vedere ale gândirii literare și cele ale realizării teatrale propriuzise s-au constituit și au evoluat într-o concordanță estetică și ideologică.

Vom remarca prezența intensă și dominantă a teatrului în procesele politice, sociale și culturale, în contextul epocii, dar și al țării. Ne-am propus să analizăm *dramaturgia italiană*, care este o literatură dinamică, pătrunsă de spiritul novator. Însă procesul de renovare n-a fost deloc simplu, abstract, în afara realităților: au existat o mulțime de faze, lumini și umbre. S-au înre-

gistrat atât succesiuni ordonate, aclamări și adeziuni totale, cât și rezerve și critici. Această mișcare însă nu a rămas închisă în sine sau în limitele naționale; ea a iradiat dincolo de acestea, în spațiile de universalitate ale culturii, venind în acest secol cu partea ei de contribuție. Să ne gândim la conținutul și implicațiile de ordin moral, pe care le-au avut în vizor toate inițiativele și acțiunile reformatoare ale acestui teatru.

Avem de a face, în primul rând, cu *opera lui Pirandello* și cu influența exercitată de ea asupra întregului teatru european, care nu au constituit doar simple declarații de principii, doar niște proteste teoretice împotriva unor forme, ideologii sau filozofii, pe care regimurile puterii le-au tolerat sau chiar le-au ocolit. *Drama lui Pirandello* vine în climatul spiritual și moral al timpu-

lui – cu o lecție de viață, cu o viziune total nouă asupra individului. Ea începe să se proiecteze în timp, ieșind din „prezentul” canonic al spectacolului și îndreptându-se în „trecut” și „viitor” (cum deja procedaseră Ibsen și Cehov).

Este evident că numele lui Pirandello apare frecvent în raportul dintre mișcările transformatoare, deseori revoluționare, în teatrul european din secolul al XX-lea, dar fără niciun dubiu numele și activitatea lui dramatică sunt, pentru Italia, un moment crucial al procesului de relativizare „epică” a formei dramatice, care corespunde crizelor și viziunilor despre lume, tipice secolului al XIX-lea.

El exprimă sensul izolării care lovește individul, bolnav de singurătate și de lipsa de comunicare, mai ales în perioada dintre cele două războaie mondiale. Simptomele acestui „rău de viață” sunt reflectate cu un umor trist: „*umorul tragic*” *pirandellian*, care tinde să descompună caracterul personajului și să-l reprezinte în toate aspectele lui; el demonstrează o viață „goală”, plină de contradicții, fără a urmări simplificările ideale, adunând cazurile imprevizibile care există în viață.

Teoretic și practic, *drama pirandelliană* s-a înscris împotriva esteticii teatrului burghez din secolul al XIX-lea și a avut un ecou și o moștenire extraordinară. În același timp, „regulile” teatrului vechi nu și-au încetat cu totul existența, datorită unor tradiții și deprinderi puternic înrădăcinate. Ele au continuat să funcționeze în Italia, bineînțeles nu cu vechea lor autoritate doctrinară, ci sub forma unor compromisuri, după cum relevă Massimo Dursi: „Teatrul își schimbă aspectul și acei care rămân fideli vechilor costume afirmă că el nu dă impresie bună. Un teatru se dezvoltă, crescând în afara teatrului,

inventând și furnizând instrumente noi care au demonstrat că pot fi folosite. Întâlnește obstacole de structuri anacronice, de privilegii obligatorii, dar renunțarea la aventură, cercetare și renovare este egală cu a nega teatrul” [1].

Putem înregistra trei evenimente care au contribuit la desființarea în Italia a unui anumit teatru și au dus la fondarea unui teatru nou. În primul rând, *suprimarea pirandelliană* a limitelor dintre om și mască, mai exact, dualismul fundamental dintre viață și formă. Apoi, sugestia ideologică și formula teatrului epico-didactic al lui Bertold Brecht. În sfârșit, afirmarea *teatrului absurd* (Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Tardieu, precum și polonezii Slavomir Mrozc și Witold Gombrowicz), care prin asociere, atrage atenția asupra experienței existențialiste în cheie sartriană.

După Pirandello, Brecht și *teatrul absurdului*, dramaturgia italiană va porni într-o mulțime de direcții în căutarea noilor forme, conținuturi și experiențe. Dar n-am putea răspunde încotro a mers teatrul italian din această perioadă, dacă nu am lua în considerare întregul registru de componente, dacă nu am încadra fenomenul *nou* în rama celui *preexistent*.

Dramaturgii nu se nasc în altă parte, decât în cadrul unor stagioni. După *fenomenul Pirandello*, era logic să se instaleze o perioadă de *valori medii*. Apoi, crearea unei dramaturgii naționale a întâlnit dificultăți enorme din cauza mozaicului lingvistic italian și a coexistenței factorilor dialectali: au existat probleme de exprimare într-un limbaj dramatic cu adevărat național și popular.

Cu toate acestea, *dramaturgia italiană postpirandelliană* rămâne semnificativă și valoroasă datorită comedierilor lui Eduardo De Filippo, care în

formele ei expresive și dramatice cunoaște maturitatea umană și artistică, înregistrează umorul difuzat în societatea italiană, mai ales în mediile populare și mic-burgheze.

Este vorba de o producție vastă și complexă, care se împarte în două faze principale: interbelică și postbelică. În interiorul acestei periodizări, ea este articulată în filoane justificate din punct de vedere istoric și tematic; ele explică și itinerariul dramatic eduardian. Producția teatrală interbelică cuprinde comedii care sunt legate mai mult de tradiția napolitană populară și care utilizează încă naturalismul și parțial farsescul dialectal. Odată cu faza a doua, observăm elemente portante-tematice și structuri noi, resimțindu-se *influența lui Pirandello*, dar și deosebirea esențială dintre autori.

Primii ani după război îi aparțin lui Ugo Betti – un autor problematic, neliniștit, „misterios”, nu numai pentru că operele lui constituiau o motivare precisă a crizelor de conștiință, provocate de catastrofele războiului, dar și de faptul că a știut să exprime într-o atmosferă de coșmar și culori alegorice – dar și într-un limbaj limpede – angoasele, tulburările, aspirațiile către o umanitate dorită, către un final de eliberare, care împinge spectatorul spre căutarea valorilor noi. „Betti a fost personalitatea de nivel major între «după Pirandello» și anii de experiențe temerare, devenind simbolul scenei italiene îndată după al doilea război mondial... Putem afirma cu inima împăcată că nu ar fi fost Betti, dacă nu ar fi fost Pirandello” [2].

În cercetarea *dramaturgiei post-pirandelliane*, discursul nu se poate limita doar la prezența bettiană. Linia directoare de la care se mișcă noile adrese își are începutul și de la alte

momente, care, cu un nivel artistic diferit, au contribuit la caracterizarea scenei de după război și de care trebuie să ținem cont în cadrul tentativelor de a fixa liniile de tendință în dramaturgia postbelică. Este vorba despre o producție care a urmat ereditatea problematicilor preferate de așa-numita comedie burgheză și despre autorii care urmează tradițiile secolului al XIX-lea – dramaturgi de inspirație diferită și de nivel artistic inegal, adoratori ai teatrului „brillant” și ai comediei psihologice, ai teatrului de costume și neorealism, autori de drame ambițioase și de comedii simple, distractive: Giuseppe Achille, Giuseppe Bevilacqua, Emilio Cagliero, Rafaelli Calzini, Guglielmo Giannini, Sergio Pugliese, Carlo Veniziani, Guglielmo Zorzi ș.a.

O evoluție și continuitate în itinerariul teatral de inspirație înaltă o constituie opera dramatică a lui Diego Fabbri, care poate fi evidențiat în calitate de exponent al unei întregi generații de autori, care fără a rupe definitiv cu tradiția, au fost tentați să renoveze dramaturgia foarte profund, atât pe plan tematic, cât și stilistic. După moartea lui Ugo Betti, dramaturgul Diego Fabbri, împreună cu Eduardo De Filippo, a fost autorul care nu numai că a dominat scenele italiene și europene, dar a impus un teatru de înaltă inspirație etică și religioasă. „Sunt, efectiv, Pirandello și Betti care l-au sugestionat cu mare intensitate pe Diego Fabbri, primul – cu mijloacele teatrale, al doilea – cu inspirația etică a dramelor sale – s-a spus cu ocazia Congresului Pirandellian de la Venezia din 1961, la 25 de ani de la moartea marelui dramaturg. Asemănarea dintre ei constă în interpretarea caracterelor în teatrul lui Pirandello, pe care o regăsim destul de exact și în teatrul lui Fabbri, și anume:

elementarul în conflicte și sentimente; agitația dialogului și provocarea interesului pentru cercetare, descoperirea adevărului; spațiul scenic este restituit funcției sale autentice în dramă, mai bine zis protagonistului dramei” [3].

Trebuie să subliniem faptul că poziția ideologică între Fabbri și Pirandello este absolut diferită și că acest lucru a determinat și utilizarea diferită a tehnicilor dramatice. Drept exemplu, în piesa lui Pirandello *Così e (se vi pare)*, personajele dezbat o problemă în sufrageria casei Agarzi. Sunt expuse diferite puncte de vedere – toate însă tind spre o concluzie paradoxală: adevărul este imposibil de cunoscut. Fabbri, în procesul lui de dezbateri, folosește tehnici similare, dar având obiectivul de a cerceta și a găsi adevărul cel mai adânc și cel mai complet.

O altă tehnică asemănătoare între Pirandello și Fabbri constă în faptul că ambii folosesc uneori un personaj secundar pentru a clarifica mai bine ideile fundamentale ale textului. Pe parcursul piesei, un personaj-cheie desfășoară rolul unui Eu-epic. La Pirandello, Eul-epic afirmă prăbușirea adevărului, la Fabbri, acesta pledează pentru valorile ideale. Putem afirma că orice comparație dintre Fabbri și Pirandello trebuie făcută pornind de la faptul că fiecare dintre ei cere o concepție diferită despre existența pe care se bazează operele lor dramatice.

Marile *teme pirandelliene*, cea mai importantă fiind cea a pledoariei individului contra miilor de uneltiri ale unei societăți inumane și opresive în procesul de apărare a prejudecăților sale, vor deveni punctele de referință pentru autorii dramatici tineri și mai puțin tineri. La autorii care suportă influența lui într-o manieră mai relevantă, problematica pirandelliană „are ecou cu o inițiere mai pronunțată, aprofundând

conflictele morale „în timp” sau atunci când ea se lărgește la o respirație mai amplă, se dezvoltă în direcții lirice sau mistice de inspirație mai întâi de toate emoțională” [4].

Eduardo De Filippo, Ugo Betti, Diego Fabbri sunt cei mai reprezentativi autori ai acestei dramaturgii, dar merită să fie amintiți și Valentino Bompiani, Silvio Giovaninetti, Carlo Terron.

Dramaturgia semnificativă din acești ani este în căutarea unui teatru strâns legat de realitate și costume, ea nu se epuizează în cronică, ci dimpotrivă, o depășește, pentru a reflecta urmările morale și frământările metafizice și religioase. Este vorba despre autorii Salvato Cappelli, Tullio Pinelli, Turi Vasile, Federico Zardi, Ennio Flaiano.

Valentino Bompiani, un autor complex și de o eluciditate aristocratică, a atins cele mai înalte culmi, cu piesa *Albertina*, în care problemele morale sunt analizate cu o extraordinară finețe psihologică.

Silvio Giovaninetti este un dramaturg-cercetător de sentimente neexprimate, de gânduri care nu au contur – toate atenuate de eternele întrebări: *din ce cauză?*

În spatele aparenței unui joc literar-psihologic, a unei divagații științifico-filozofice, Giovaninetti a plasat personajele și istoriile sale într-un neoromantism care eliberează, în cheie poetică, cheagul „scientist” al problematicei lui. Uneori, autorul duce acțiunea la exasperare cu un *crescendo* neliniștit, acela al unei ambiguități reprezentative, pentru a proiecta obsesiile și gândurile secrete ale unor persoane, pe care le confundă cu ei înșiși și cu viața lor, și ajung la o identificare misterioasă cu ele (drama *Lidia o l'infinito*). Giovaninetti cercetează personajul în structura lui interioară, demonstrând dualitatea care îl condiționează. E po-

sibil că dramaturgul este unicul autor care, urmărind tradiția italiană atât de bine reprezentată în opera lui Pirandello, a știut să exprime acest moment fundamental și să-l fixeze în niște personaje foarte vii. De la moștenitorii lui Pirandello și de la epigonii teatrului burghez se desprinde pentru diferite interese, spre „orizonturi noi”, un grup de autori dramatici greu de clasificat după principii comune: Enrico Bassano – sensibil la problematica contemporană; Aldo Nicolay, în căutarea unui echilibru între teme foarte diferite; Vittorio Calvino, care anunță o meditație echilibrată între elementele fabuloase și cele reale, dar care a rămas o promisiune, demonstrată în timp.

Franco Brusati și-a construit opera dramatică cu o mare pricepere de a povesti, utilizând în arta unor dialoguri foarte rafinate. Teatrul lui pornește de la niște situații legate de viața burghezii și ajunge să analizeze amintirile cele mai ascunse ale personajelor. Reprezentativă este drama *Pieta di novembre*, unde personajul se refugiază în delirul violenței, pentru că nu vrea să-și asume propria mediocritate. Nota caracteristică lui Brusati este cuvântul, ca instrument fundamental de comunicare și ca împotrivire față de *teatrul răsturnat*, scris într-un limbaj fizic și gestual, din care cuvântul este exclus.

Într-o direcție pe care aș defini-o „experimentală”, au mers dramaturgi ca Dino Buzzati, un important exponent al *teatrului absurdului*, al teatrului de fantezie lipsit de orientare ideologică. De *teatrul absurdului fine* și opera dramatică a lui Ezio D’Errico, care, printre altele, nu a fost un scriitor, ci un pictor abstracționist care a propus câteva texte în limbajul lui Beckett, precum și Silvano Ambrogio, Sandro Bagini, Natalia Ginsburg, care i-au urmat calea.

Influența lui Brecht este evidentă în teatrul italian din ultimele decenii. Experiența notorie de regizor nu l-a distanțat pe Luigi Squarzina de activitatea de autor. Lecția brechtiană este observată în dramele lui, dar autorul nu se folosește servil de modalitățile teatrului epic, el este tentat să medieze propunerea didactică în falimentul emblematic al protagoniștilor, conservând cadența clasică prin recuperarea corului.

Cu mici excepții, teatrul italian a rămas departe de experiențele europene foarte avansate: el a încercat doar, într-un mod foarte confuz, să se alinieze la o avangardă sau experiență, deja abandonate de făuritorii lor.

În schimb, creația dramatică a lui Dario Fo, experimentele lui, au fost și continuă să fie foarte reușite și avangardiste. Operei lui nu-i lipsesc elementele și mijloacele teatrului epic, dar am greși dacă am caracteriza dramaturgia lui numai din acest punct de vedere. Este vorba despre un teatru de intenții ideologice, cu o încărcătură de proteste sociale, dar absorbit din nou și asimilat într-un limbaj teatral novator și autonom, în limbajul cabaretului, *commediei dell’arte*, circului, avanspectacolului. Încântarea acestui teatru se datorează unui umor îndrăzneț și zbuțiat, selectat dintr-o lume marginală (hoți, menajere, degradați) și nu încărcăturii sociale și ideologice, pe care autorul a dorit s-o exprime.

Într-un alt context, în teatrul lui Fo pot fi observate *reflexe pirandelliene*, atunci când analizăm personajele sale; niște indivizi denaturați, care se confruntă cu o societate cuprinsă de o criză existențială ce-i împinge să lupte cu adevăruri false, impuse de guvernanți.

Cum am menționat, Dario Fo a contribuit și contribuie și acum la formarea artei spectacolului în calitate

de actor-autor. Capacitățile lui excepționale de *giullare*, *arlechino*, clown, mim, acrobat, viziunile regizorale ilustrate în cadrul reprezentării propriilor drame, vorbesc despre o personalitate foarte dotată și specifică afirmată în teatrul italian, și despre capacitatea acestuia de a găsi o fizionomie proprie de exprimare cu mijloace avangardiste. Anul 1997 a devenit semnificativ pentru teatrul italian, în clipa când lui Dario Fo i s-a acordat premiul Nobel pentru literatură.

De menționat și toți autorii din *perioada postpirandelliană*, care au contribuit mai mult sau mai puțin la cercetarea, și deseori, la crearea unui limbaj aderent epocii lor, la instaurarea conflictelor unor personaje desăvârșite și vii, care în virtutea valorilor formale și-au asumat valoarea de mărturisire. Ei au operat, în general, în conformitate cu instinctul problematicei morale, care l-a condus deja pe Pirandello la dezvăluirea caracteristicilor celor mai ascunse ale naturii umane, a contrastului dintre viață și gândire, între sentiment și inteligență.

De adăugat că, pentru acești autori, drama personajelor lor „este de a corespunde, ele nu doresc să absoluteze termenii contradicțiilor lor, ele doresc să cântărească până la capăt trecutul pe un cântar al vinovăției. Centrul intereselor se deplasează prin substanța morală a dramei pentru a utiliza instrumente intelectuale și dialogale. Războiul a răsturnat multe valori.

Ele caută zadarnic un fir de care s-ar putea agăța, sau care ar atribui măcar o iluzie de inocență referitor la vinovăția lor de ieri și care ar lega trecutul de prezent cu o coerență morală” [5].

Teatrul italian nu și-a îndreptat privirile numai spre trecut, ci și-a ațintit privirea și la necesitățile timpului său. Mulți dintre dramaturgii citați au operat sau operează în acest sens; iar unii autori s-au angajat să traducă în scenă o realitate în transformare – socială, politică, morală; să culeagă cu promptitudine crizele valorilor unei societăți de consum, pe care conjunctura economică actuală le-a dezvăluit-o cu brutalitate.

În spatele căutărilor unor noi mijloace expresive se instituie imperativul unei „noi moralități” care poate obține consimțământul, dar care se prezintă în termeni peremptorii: cu contingente care ard în flăcări din cauza contestațiilor tinerilor, din cauza unei „revoluții permanente” și a refuzului global al sistemului. În multe cazuri sunt puse în discuție nu numai rigiditatea unui criteriu de opinie, dar și noțiunea de teatru, în componentele lui tradiționale și societatea care s-a exprimat pentru un anumit gen de teatru.

Cu toate acestea, este adevărat că teatrul italian actual constituie o expresie complexă și perspicace a timpului său. El sesizează și ilustrează cu exactitate toate ipostazele acestui timp și, fără îndoială, este expresia conștiinței naționale și universale, cu dimensiunile lor epice și intelectuale.

Referințe bibliografice

1. DURSI Massimo, *Teatro italiano*, Sampietro Editore, Bologna, 1967, p. 7.
2. GERON Gastone, *Dove va il teatro italiano*, Pan, Milano, 1975, p. 72-73.
3. ANTONUCCI Giovanni, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Edizioni Studium, Roma, 1986, p. 120.
4. *Idem*, p. 173.
5. PULLINI Giorgio, *Teatro fra le due guerre*, Parenti Editore, Firenze, 1958, p. 23.

