



DE LA NEOREALISMUL TÂRZIU ÎN TEATRUL LUI GIOVANNI TESTORI LA TEATRUL BAZAT PE OBSERVAȚII COTIDIENE ÎN CREAȚIA LUI GIUSEPPE PATRONI GRIFFI

FROM THE LATE NEOREALISM IN GIOVANNI TESTORI'S THEATRE
TO THE THEATRE BASED ON DAILY OBSERVATIONS
IN GIUSEPPE PATRONI GRIFFI'S CREATION

SVETLANA TÂRȚĂU,

doctor, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Abstract: Giovanni Testori's dramatic texts represent a new attempt in the Italian theatre that is placed within the framework of the area of the pirandellienne themes, but at the same time it is an Endeavour to get out of it. They have an environment and popular characters in which prefigures the scenic space as a possible meeting place of the ideological schemes, subjects and themes with psychological and religious research presented in a mysterious and timeless dimension. Characters' passion and tragic vitality represent author's anxiety.

The tragedies "L'Ambleto", "Macbetto" and "Edipus" reveal, explicitly, a scandalous dimension, that is out of time, resorting to a magmatic, multidialectal language, which is very expressive, but goes as far as blasphemy.

On the other hand, Giuseppe Patroni Griffi finds his subjects in the chronicle, transforming them into explosive parables. The author-director, born in Naples, emphasizes the psychological aspects using a brutal, anti-literary language that is often rich in violent and vulgar words. All his "unhappy" dramas comprise numberless allusions in which one can recognize suggestions from Eduardo de Filippo's theatre, ideas that highlight a contradictory feeling – love and hate.

The stories presented by Patroni Griffi have always been annotation stories, fixed on characters that have in common a characteristic of sudden marginalization, of accepted life that is sometimes rejected.

Keywords: late neorealism, tragic vitality, mysterious and timeless dimension, explosive parables, psychological aspects.

Debutul literar al lui Giovanni Testori se produce în timpul războiului cu dramele într-un act *La morte (Moartea)* și *Un quadro (Un tablou)*. Piesele acestea se înscriu în aria tematică pirandellienă, dar reprezintă o tentativă de a ieși din aceasta, propunând un mesaj tulburător de pietate creștină. După criza ipotezelor narative incluse în a doua carte *Segreti di Milano (Secrete din Milano)*, autorul revine în teatru cu dramele *La Maria Brasca* și *L'Arialdà*. Acestea prezintă un mediu specific și personaje popu-

lare, în care se prefigurează deja alegerea unui spațiu scenic, ce servește drept un posibil loc de întâlnire a schemelor ideologice, de teme și motive, cu investigații psihologice și religioase, într-o dimensiune atemporală și misterioasă.

Această experiență dramatică, care în anii '60 a fost interzisă și criticată pentru obscenitate, devine o expansiune explozivă.

Vitalitatea pasională și tragică a omului umil de la periferie reprezintă anxietatea creativă a autorului, care

afirmă că: „Adevăratul teatru este făcut pentru a pune probleme definitive și pentru a lăsa publicul în fața unui orizont deschis” [1, p.46]

Drama protagonistelor, niște femei curajoase și disperate, constă în ideea că ele nu reușesc să trăiască în afara unei dragoste totale. Pasiunea extremă le duce la autodistrugere, căci nu sunt capabile să se stabilească într-o perpetuă stare umilă, catolică și naturală a familiei.

În opera dramatică *Arialda*, Testori prezintă două drame care se desfășoară paralel: una a Arialdei Reposi, cealaltă a fratelui ei, Eros. Arialda este o spălătoreasă, o fată robustă, celibatară, fiindcă și-a luat în serios fidelitatea în memoria unui logodnic, care nici nu a reușit s-o atingă, barem, și a murit timpuriu de tuberculoză. Fata a rămas însă dominată de obsesia dragostei nerealizate, supusă voinței fantomei „geloase” a fostului logodnic. Totuși, Arialda decide să accepte propunerea unei căsătorii fatale cu senior Amilcare, un comerciant de fructe, văduv foarte agitat, cu doi copii, și pare că nu-i lipsește perspectiva unui aranjament convenabil și a unei dorințe întârziate de bărbat.

Mizeria și foamea o împing pe altă văduvă, Gaetana, să-l seducă pe comerciantul de fructe. Drama se va desfășura într-o manieră vibrantă, atunci când Arialda hotărăște să se răzbune, reușind să „plaseze” între Amilcare și Gaetana o tânără prostituată, cu obligația de a-l cucerii și „a-l înnebuni” pe vânzător. Va fi oare ea, Arialda, cea care o împinge pe sărmana Gaetana spre sinucidere?

Cealaltă dramă este a frumosului și perversului Eros, care speculează cu frumusețea sa, trăind într-un mediu de homosexuali și narcomanii, dar reușește totuși să iubească cu puritate,

încercând să-l prezerveze de corupție pe un băiețaș, care, până la urmă, ajunge victima unui accident stradal.

Între aceste două drame nu există un raport de necesitate. Au comun doar faptul că viața amorală a lui Eros este dezaprobată de Arialda, care o consideră drept o rușine pentru familie. În același timp însă, acesta va fi inspirat și plătit de soră sa, care va organiza „operația” cu prostituata.

Testori a reușit să construiască o lume poetică în periferia milaneză. Autorul nu relevă probleme de clasă sau de ordin social. În operele sale nu găsim o concepție progresistă, ideologică și morală asupra lumii, chiar și atunci când vorbește despre șomaj sau când face unele aluzii la viciile burgheze. Nu este vorba despre teme substanțiale, ci despre elemente colaterale și suprapuse.

Protagonista, caracterizată de disproporțiile dintre cauze și reacții, nu are nimic convențional. Drama ei se declanșează violent, tumultuos, fără milă, fiindcă în clipele tragice a morții, această făptură, cândva umilă, se mai „îndoiaie” sub loviturile forței.

Arialda Reposi, cu toate defectele operei, rămâne una dintre puținele personaje prezentate în teatrul postbelic, care a avut fericirea unei interpretări vibrante, stimulante, impetuoase, aceea a actriței Rinei Morelli.

În toamna anului 1967, dramaturgul „abordează” din nou teatrul cu piesa *La Monaca di Monza (O călugăriță din Monza)*, un episod din istoria lombardă, evocat deja în tradiția narativă din secolul al XIX-lea (de Manzoni și Rosini) și propusă apoi într-un studiu istoric al lui Mario Mazzuccheli.

Este un scenariu în afara istoriei și timpului. Povestirea dramatică a unei călugărițe este evocată din nou într-un lung monolog-rechizitoriu al Marianei

de Leyva în fața unor spectre, care nu mai aparțin unei epoci sau unei civilizații. Astfel, defilează în fața „doamnei” di Monza imaginile grotești ale tatălui ei - simbolul unei puteri despotice, care confundă „încrederea cu imperativul, caritatea cu violența”, se antrenează într-o perspectivă abstractă metapolitică și își implică într-o distrugere inevitabilă familia și societatea, fără a le recâștiga, nici măcar după moarte:

“Vezi? Nici măcar tăcerea și pacea din mormânt n-au reușit să te facă să te îndupleci față de adorația inumană și servilă a ideii” [2, p. 122].

Personajele din drama lui Testori, în care nu este greu să depistăm ascendente din încercările narative ale autorului, parcurg un itinerar al suferințelor, care culminează cu ideea că dragostea reprezintă o damnație și că există numai pentru a provoca durere și degradare. Concluzia acestui itinerar, ce se desfășoară cu o accentuare progresivă elizabetană, în tonalități macabre, este o invectivă, „un blestem gândit” împotriva lui Dumnezeu: „Privește cu ochii tăi la acești istovii care te blestemă, la acest om de nimic, care te reclamă... Eliberează-ne de carnea noastră, eliberează-ne de sângele, de moartea noastră. Sau distruge-te și pe tine în sângele, în moartea noastră” [ibidem, p. 122].

Trilogiile *L'Ambleto*, *Macbetto* și *Edipus* revelează într-o formă explicită o disensiune revoltătoare, în afara timpului, într-un mod metaforic, care împinge conflictul până la consecințe extreme. Testori inventează un limbaj magmatic, multidialectal, foarte expresiv până la blasfemie. Piesele *Macbetto* și *L'Ambleto* nu reprezintă o transcriere, în cheie de actualitate, sau o degradare populară a operelor lui Shakespeare.

Textele clasice reprezintă niște modele care, de-a lungul secolelor, s-au bucurat de marele interes al autorilor, interpreților, regizorilor. Acest fenomen a produs o degradare de o altă natură, am putea spune, un declin cultural și literar.

Testori realizează o mizanscenă tradițională. Acțiunea dramatică se desfășoară în Lombardia. Limbajul folosit de personaje este un instrument expresiv foarte important și inedit. Este un limbaj complex, multidialectal, sau, mai bine zis, multilingvistic. Pe un fundal dialectal lombardian, se amestecă vocile și nuanțele dialectelor originale de la sudul Italiei, din limbile latină, spaniolă, franceză.

Tragedia *L'Ambleto* este un fel de ofertă ideologică, care s-a consolidat, evident, sub impactul unor recente evenimente politice naționale și internaționale, a căror prezență este vie în text. Uzurpatorul Arlungo este foarte preocupat de o politică externă de destindere. *Această politică, declară Arlungo, ne va asigura o bunăstare nemărginită, datorită comerțului care se va dezvolta. Vom avea mai multă siguranță în ce privește înarmarea, foarte multe ajutoare și relații secrete, dar avantajoase, cu diferite țări din arena internațională* [3, p. 70]. În ce privește politica internă, Arlungo este un mare reacționar care luptă împotriva anarhiștilor, împotriva vagabonzilor și acționează în favoarea unei politici economice, care apără stabilitatea proprietății.

Ambleto se opune lui Arlungo. Protagonistul este un extremist anarhist, însă acesta nutrește o credință puternică în Isus Hristos și este foarte angajat în răsturnarea piramidei sociale. În apropierea ceasului morții sale, va lăsa supușilor săi, ca moștenire, toate proprietățile coroanei.

Nebunia lui Ambleto nu este determinată de rațiunea de stat, ci de puterea politică, identificată prin figura tiranică a tatălui său, vinovat pentru că i-a dat viață. Complexul oedipian aici este foarte evident.

Pe lângă tema centrală, există și alte subiecte: Ambleto poartă o dragoste incestuoasă pentru mama sa- amantă (Gertruda și Lofelia sunt aceleași persoane) și o dragoste homosexuală pentru un francez. Mesajul anarhic al lui Ambleto confirmă impotența intelectualului în fața unei realități pe care el o întrevede, dar niciodată nu o stăpânește.

În consecință, Testori a creat o operă de o teatralitate care, mai întâi, uimește, apoi, implică publicul într-o discuție pe o temă care zace în inima autorului: blestemul de a trăi ca un fruct deja conceput. Relația lui Ambleto cu mama sa (pe care o ucide) exprimă disperarea existențială a lui Testori, calvarul vieții împotriva vieții.

Macbetto accentuează pesimismul autorului, rezumându-se la o meditație disperată despre forța și dominația răului. Aici lipsește dialectica binelui și răului din tragedia shakespeareiană: Macbetto și soția sa, Ledi, se sinucid, pe rând, fără a se întrevede, măcar pentru o clipă, vreo umbră de regret. Testori verifică în "Edipus" imposibilitatea tragediei într-o societate ca a noastră, unde nu mai există adevărul absolut, iar acesta nu mai reprezintă un patrimoniu colectiv. În același timp, autorul își reafirmă nihilismul și conștiința disperată a solitudinii individului într-o lume ostilă și obscură.

Patroni Griffi este un caz deosebit în dramaturgia din ultimele trei decenii. Teatrul lui, chiar de la prima piesă *D'amore si muore* (*Moarte din dragoste*) (1958), s-a afirmat într-o

strânsă legătură de cele mai bune companii din anii '60-'80, formate din interpreți de nivelul Rosselei Falk și Romolo Valli, a regizorului Giorgio De Lullo. Succesul lui Patroni Griffi a confirmat faptul că relațiile permanente cu realizatorii operelor sale sunt rodnice și utile, pentru un autor. Pe de altă parte, textele dramaturgului au beneficiat de cale deschisă, pentru a se impune pe scenele italiene. Teatrul a luat naștere din atitudinea lucidă a autorului față de cronică, dar fără tentative sociologice și moraliste. În teatrul dramaturgului, alternează două filoane poetice: unul este legat de specificul napolitan, ca un fapt existențial și cultural, altul mizează pe reflectarea sentimentelor dintr-o lume burgheză.

Istoriile pe care le prezintă Patroni Griffi sunt întotdeauna istorii bazate pe observări. Toată gama povestirilor sale este fixată pe personaje care, purtând nume diferite au în comun, un caracter de marginalism suferind, de viață acceptată, teoretizată, uneori respinsă. Astfel, este opera *D'amore si muore* (*Moartea din dragoste*) (1958), în care ambianța din spectacol reprezintă observarea acelora care trăiesc cu speranța de a pătrunde într-o anumită lume și, atunci când ajung la ea, ard. Sau comediile *Anima nera* (*Inima neagră*), care reelaborează o temă deja prezentă în povestirea *Ragazzo di Trastevere* (*Un băiat din Trastevere*) și care poate fi rezumată astfel: morala este un lux doar pentru cei bogați; *În memoria di una signora amica* (*În memoria unei doamne-prietene*), unde, în cheie autobiografică, este prezentată metamorfoza unui „napolitan adevărat”, care încearcă să intre într-o lume reprezentativă din Roma postbelică; *Metti una sera a cena* (*Oferă într-o seară o cină*)

(1967), care reflectă depășirea anumitor înălțimi morale de către burhezi, actori și scriitori prin practicarea dragostei în grup și a schimbului de partener, toate trăite și acceptate cu un sens al modernității și fără a dramatiza propria stare morală; sau piesa *Persone naturali e strafottenti* (*Persoane naturale și obraznice*) (1974), în care este tratată problema travestirii, observată încă la Napoli, și prin intermediul căreia, autorul a încercat să elaboreze, în termeni preciși, concepția despre „specificul napolitan”.

Această unitate de mesaj este mărturisirea de către autor a unei problematice trăite, în care acesta nu prezintă o teorie abstractă, în care toți napolitanii ar trebui să fie homosexuali sau travestiți din convingere ideologică sau politică. Este vorba de faptul că autorul demonstrează că, indiferent că personajele sunt sau nu sunt din Napoli, este important, în schimb, că ele ar trebui să fie conștiente de valorile „diverse” de care sunt absorbite.

Datele biografice sugerează relația care există între personajul Roberto din comedia *D'amore si cuore* și autor. Originea napolitană, colaborarea cu Radioul liber american, transferarea la Roma – sunt informații care ne oferă imediat cheia lecturii. Giulio Trevisani și-a exprimat astfel părerea, vizionând spectacolul prezentat la Festivalul bienal de la Veneția: *După ce am văzut piesa, opinia mea este următoarea: comedia nu aduce nimic nou în teatrul italian, dar revelă un autor foarte ingenu, de bun gust și de o sensibilitate teatrală rafinată. Piesa are scene extraordinare, frumoase, dar ne provoacă o amărăciune, din cauza amoralității*” [5, p. 203].

Protagonistul Renato, un tânăr scenarist de cinematografie, este îndrăgostit la nebunie de Elena, o femeie frumoasă, bogată, elegantă. Îi face plăcere și ei compania lui Renato, dar nu-l iubește. Ar dori, dar nu reușește, cum n-a reușit să-și iubească nici soțul și, după cum s-a confesat. Acela fusese unicul bărbat pe care ar fi meritat să-l iubească. Este sinceră cu Renato, dar acesta nu dorește să vadă realitatea. Pentru a rupe relația cu el, ea dispăre definitiv. Renato, izolat, distrus, după o tentativă de suicid, în care îi lipsise curajul, se întoarce la casa părintească. Apoi, pe neașteptate, aflăm că este mort. Autorul spune că a murit din dragoste. Dar adevărul este altul: se știa că Renato deja se simțea rău, nu se știa doar ce maladie avea. Este clar că avea o boală gravă, că nu dorea să trăiască, dacă lucrurile au evaluat atât de repede.

Am putea spune că autorul ne propune o comedie plină de romantism. Dar atmosfera este cu totul alta: impertinentă și cinică cu o lume care schimbă un serviciu în cinematografie cu unul la TV, plimbându-se și prin teatru, o lume bogată în experiențe și patologii sexuale.

În finalul comediei, Eduardo (prietenul lui Renato) îi va spune Elenei că ar fi fost mai bine dacă îl mințea, pentru că cinstea este o cruzime inutilă pentru ființele îndrăgostite.

Comedia conține alte două drame care se desfășoară în paralel: Eduardo, prietenul nedespărțit al lui Renato, este în relații intime cu Tea, o actriță de care curând se plictisește și o părăsește brusc. Când ea se preface că-i însărcinată, acesta e gata să se căsătorească (este unicul său pas chibzuit în toată opera), dar chiar în acea clipă, Tea îl lasă pe Eduardo,

fiindcă și-a găsit un alt amant, producător de filme. Sau drama cu o cântăreață îmbătrânită, doritoare de bărbați tineri, care reușește să-și procure un *actor luat din stradă*, mort de foame, care suportă chiar și palme de gelozie din partea bătrânei.

Cineva poate să spună că autorul a scris o comedie de amor. Dar tocmai dragostea lipsește din această operă. În comedie nu există nici un personaj-femeie care înțelege ce-i dragostea. Elena este o frigidă, care nu reușește să-și depășească inferioritatea sa patologică; actrița este o profitoare coruptă; cântăreața este o nimfomană întârziată. Unicul sentiment care valorează în comedie este acela al unei prietenii adevărate între bărbați.

Dragostea lui Renato pentru Elena este a unei persoane slabe, inerte, pasive, dar isterice, o dragoste anemică, care nu se termină cu nimic (nici măcar cu sinucidere), care nu provoacă sentimente dramatice, ci doar mila.

Anima nera (1960) aprofundează tema de adnotare, care, după cum am observat, deja constituie, împreună cu „specificul napolitan”, pilastrul principal al lui Patroni Griffi.

Protagonistul este un *băiat plin de viață*, un personaj foarte drag și mereu prezent în opera autorului (precum demonstrează și textele următoare), disponibil la orice experiență, lipsit de scrupule. Dar și bărbați ca Adriano sunt capabili să descopere generozitatea și sinceritatea unei femei din mediul meschin burghez. El se îndrăgostește de Marcella, o ia în căsătorie. Dar când ea află trecutul soțului, fuge. Adriano va reuși s-o întoarcă acasă și va demonstra o dimensiune morală pe care n-a mai avut-o cândva. Finalul este consolator și convențional. Piesa, în schimb, este foarte interesantă prin limbajul

ei, în care cronică se lasă înălțată la dimensiunile unei inspirații din baladele muzicale și se concentrează cu intimitatea confesării.

Observăm că Patroni Griffi reduce la minimum secvențele narative și privilegiază mimările teatrale, renunțând la imitația realității în care recuperarea timpului ce s-a scurs nu mai este o temă de discuție sau acțiune de actualizare, ci doar o discuție actualizată. Aceasta reprezintă o fază ulterioară, în cadrul experimentelor autorului, supusă tehnicilor cinematografice.

Mai simplă pare a fi structura comediei *În memoria di una signora amica* (1963), scrisă într-o manieră de lirism autobiografic. Aici Patroni Griffi concepe o operație destul de riscantă: reprezentarea „specificului napolitan” într-un context diferit de acela al Romei postbelice. Textul, bogat în referiri autobiografice, prezintă cu o finețe deosebită (ca în teatrul lui Eduardo) contrastele dintre Roma-cenușie cu amorțea împiegaților săi și Napoli.

Același Giulio Trevisani a spus despre comedie: „*Sunt bucuroși să pot aprecia, de data aceasta, succesul tânărului comedigraf napolitan și să laud această comedie, care redă portretul sugestiv (...) al unei femei dintr-un Napoli inedit. Nu este vorba despre plebeii din orașul Napoli, descriși de Chiurazzi și Viviani, nici despre micii burghezi ai lui Bovio și Muralo și nici despre postbelicului Napoli al lui Eduardo. Este vorba despre un Napoli de „signori” - un colț de societate bună, ruinată și semideclasată*” [5,p. 104].

Gennara, Urania, Antonia, Margherita, printre care se distinge protagonistă Mariella Bagnoni, construiesc o mică lume, care nu este localizată, pentru că o găsim pretutindeni: la

Napoli, ea a îmbrăcat niște haine caracteristice doar acestui oraș.

Cele cinci doamne, cu o educație familială bună, dar a căror viață a fost un șir de erori, imprudențe, nebunii sufletești, de ruinări materiale, în urma unor căsătorii greșite cu tineri-trântori, există în orice oraș, pe orice meridian. Dar atașamentul lor față de cotidiene, experiențe, încă necunoscute, natura și gustul lor sunt inconfundabil napolitane. Numai o napolitană poate fi ingenioasă, incoerentă, contradictorie, nonconformistă și, în același timp, tradiționalistă, îndrăgostită de acest oraș, rebelă, plină de inițiativă, și, totodată, apatică.

Acestea sunt antitezele Mariellei Bagnoli, un temperament dotat cu un caracter ferm, de un realism puternic.

Prin intermediul acestor antiteze, probabil că autorul a dorit să releve confruntarea dintre două generații de napolitani sau poate că nu e așa, când ne gândim că Roberto are un prieten, Alfredo, care este considerat fiul spiritual al Mariellei, foarte asemănători în ciudățeniile lor, și care, în definitiv, o iubește, o admiră, o respectă ca un fiu.

Primul act reprezintă dezastrele materiale și morale de după război,

cu o amărăciune care amintește de comedia *Napoli milionaria*. Au trecut cinci ani de decepție, într-o republică în care s-au pierdut valorile Rezistenței. Mariella Bagnoni, contradictorie și incoerentă, rămâne fermă și consecventă doar în ura față de fascism.

Piesa este valoroasă prin caracterul său linear și, în primul rând, al protagonistei, iar orașul Napoli revine în opera autorului, într-o cheie deja diferită de aceea din *In memoria di una signora amica*.

Aceeași dispută poate trezi o altă piesă a lui Patroni Griffi, *Camurriata* (1983), care, printre altele, a avut un mare succes, datorită interpretării excelente a lui Leopoldo Mastellani. Dramele *Prima del silenzio (Înaintea unei liniști)* (1979) și *Gli amanti dei miei amanti sono i miei amanti (Amanții amantelor mele sunt amanții mei)* (1982), sunt, ca text, inferioare celor precedente. Personajele din ultima comedie se învârt în jurul pasiunilor Palomei, o primadonă a unui teatru liric, iar opera conține și niște combinații bine calibrate ca stil, pline de pasiune pe fundalul de exotic al unor aventuri captivante.

Referințe bibliografice

1. Cascetta, A. *Invito alla lettura di Testori*, Milano: Mursia, 1983.
2. Testori, G. *La Monaca di Monza*, Milano: Feltrinelli, 1967.
3. Testori, G. *Ambleto*, Milano: Rizzoli, 1972.
4. Trevisani, G. *Storia e vita di teatro*, Milano: Ceschina, 1967.
5. Trevisani, G. *Storia e vita di teatro*, Milano: Ceschina, 1967.