

ANA LAURA BULIGA \*

## PREZENȚE TEATRALE ITALIENE PE SCENELE BUCUREȘTENE (SECOLELE XIX–XX)

Italia a fost una dintre primele țări despre care se poate afirma că a creat un model în organizarea teatrului și, la sfârșitul secolului al XIX-lea, statistica menționa existența a 1 055 de asemenea așezăminte în 775 de localități italiene, cele mai multe fiind atestate în provinciile Lombardia, Piemont și Toscana<sup>1</sup>. Deoarece statul nu finanța companiile teatrale, acestea supraviețuiau grație „autofinanțării” asigurate prin lungi turnee în străinătate. Succesul acestor companii depindea de activitatea mai multor factori: impresarul, agenția și compania teatrală. Impresarii se implicau în descoperirea pieselor solicitate pe piața internațională, agențiile asigurându-și publicitatea prin asocierea unor colaboratori care scriau recenzii și cronici mondene la reviste celebre, precum „L'Arte Dramatica”, „Il Piccolo Faust”, „Il Mefistofele”. Companiile teatrale se implicau în activități de impresariat, angajare de actori pe bază de contract și erau deținute în proprietate exclusivă de un *prim comic* sau de asociații ale actorilor; iar directorii aveau ca atribuție prioritară asigurarea continuității și calității spectacolelor<sup>2</sup>.

Punerea în scenă a pieselor revenea actorilor cu experiență, de regulă cei care dețineau rolurile principale. Și tot dintre actorii buni vor fi și primii regizori profesioniști, căci, anterior secolului al XX-lea, funcția regizorală exista, dar nu era una de creație. Cu toate acestea, în zorii modernismului, începea să se considere că o piesă de teatru nu trebuia construită doar prin mijloace acustice; și că se impunea o potențare a mijloacelor vizuale, apreciindu-se că cei care consacraseră regia în spectacolul de teatru fuseseră englezul Eduard Gordon Craig și elvețianul Adolph Appia<sup>3</sup>. Regizorul urma să fie tot mai preocupat de punerea în valoare a elementelor tehnice din spațiul scenic; totodată, trebuia să fie într-o relație strânsă cu actorul, cel care, întruchipând un personaj, îi dezvăluia interiorul psihologico-emoțional<sup>4</sup>. În majoritatea cazurilor, regizorii nu aveau o idee clară despre *interpretarea* unui personaj, recurgând la rețeta realismului care stipula că „arta actoricească este de a fi pe scenă tot așa de natural ca la cafenea”<sup>5</sup>.

---

\* Dr., Institutul de Istorie „A. D. Xenopol” al Academiei Române – Filiala Iași; profesoară, Liceul Teoretic „Dante Alighieri”, București.

<sup>1</sup> Corina Popescu, *Verismul italian și literatura română (Teatrul italian în România: 1871–1911)*, București, Editura Universității din București, 2000, p. 37.

<sup>2</sup> Daniel Prallea-Blaga, *Evoluția conceptului de regie în Teatrul Liric*, București, Editura Amurg Sentimental, 2010, p. 146; Corina Popescu, *op. cit.*, p. 37.

<sup>3</sup> Vera Molea, *Teatrele din grădinile de vară ale Bucureștilor de altădată*, București, Editura Biblioteca Bucureștilor, 2011, p. 15.

<sup>4</sup> Sergiu Dan Pop, *Teatrul muzical. Reflexii structurale și stilistice*, București, Editura Muzicală, 2000, p. 177–184.

<sup>5</sup> Daniel Prallea-Blaga, *op. cit.*, p. 183–185.

Primul care s-a impus ca regizor pe scenele românești a fost Adolphe Francois Gatinéau, un actor de origine franceză, venit ca *al doilea comic* în trupa Pellier; aceasta juca la Teatrul Mare din Iași și, datorită bunei sale receptări, a dat spectacole și la Teatrul Național din București<sup>6</sup>. Începuturile teatrului românesc în Principate se leagă de prezența italienilor, încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când trupe de artiști din Peninsula ofereau în mod curent reprezentații. Nu de puține ori, în târguri și orașe poposeau, spre bucuria localnicilor, menajerii, circuri și, mai ales, spectacole de teatru. Periodic, trupe de teatru italiene veneau în turnee pe care le puteau repeta de la un sezon la altul, existând chiar și situații când artiștii se stabileau în orașe pe o perioadă mai îndelungată, datorită unor contracte încheiate cu un teatru sau chiar prin fondarea unuia. Un astfel de teatru este cel creat de Gerolamo Mamolo, care a cumpărat sau închiriat casele lui Radu Slătineanu<sup>7</sup>; unde, în 1839, a înălțat peste una dintre case o sală, renumită ulterior în epocă pentru petrecerile susținute încă de la inaugurarea ei. În orice caz, activitatea acestui teatru s-a desfășurat până în 1853<sup>8</sup>. Gerolamo Mamolo, menționat înainte de 1838, deținea un renumit restaurant, dar era faimos și în lumea teatrului, prin salonul de dans binecunoscut de înalta societate bucureșteană. Numit și „teatrul cel vechi” sau „teatrul mic”, teatrul Mamolo devenea principalul așezământ de specialitate din București până la construirea Teatrului Național. Iar descrierea acestuia de către contemporani era elogioasă:

Clădirea avea ziduri de paiantă cu moloz și era căptușită cu scânduri, sala lunguiată și cu tavanul jos, avea un rând de loji, despărțite între ele cu un stâlp de lemn, pe care era așezată o lampă. Teatrul Mamolo avea 15 rânduri de bănci de lemn, învelite în chembrică<sup>9</sup>, formând cele trei staluri. În fund era galeria pe șapte trepte cu lavițe goale de lemn. Lângă scenă era loja domnească, îmbrăcată cu roșu, iar peste drum de această lojă, față în față erau trei canapele, în care lua loc Curtea<sup>10</sup>.

Inițiativele înființării unui teatru național datau din primăvara anului 1821, când Nicolae Văcărescu, Grigore Băleanu, Dinicu Golescu, Constantin Câmpineanu, Emanoil Florescu, Ilarion Episcopul Argeșului inițiau „Societatea Literară Română”, care își propunea inclusiv crearea unui teatru național. Prin petiția din 1833, înaintată generalului Pavel Kiseleff, Claude Bongianini, profesor al Filarmonicii, și Honoré Costa, consultant la Eforia capitalei pentru examinarea artiștilor străini, solicita fondarea unui teatru italian, urmând ca acesta să fie construit și condus de Mihail Cornescu, funcționar al Departamentul Vorniciei din Lăuntru. Instituția urma să dispună de o trupă formată din 14 actori și 24 de muzicanți, însă petiția nu a fost aprobată, cei doi italieni nu și-au finalizat proiectul<sup>11</sup>.

Cum în toată Europa, muzica și teatrul au avut evoluții comune, desprinderea teatrului de proză de acela de operă s-a realizat cu dificultate, mult timp cele două

<sup>6</sup> Ștefan Oprea, *Pionieri ai regiei*, la adresa de internet <http://convorbiri-literare.dntis.ro/OPREAiun4.html> (accesat la 29.05.2016).

<sup>7</sup> Aflate pe locul actualului hotel Capșa.

<sup>8</sup> George D. Florescu, *Din vechiul București. Biserici, curți boierești și hanuri după două planuri inedite de la sfârșitul veacului al XVIII-lea*, București, 1935, p. 115–116.

<sup>9</sup> Țesătură subțire bine apretată, vopsită într-o singură culoare, având diferite întrebuițări (în legătorie, la confecționarea hainelor de vară).

<sup>10</sup> Raluca Tomi, *A Chapter of the Italian Immigration in the Romanian Principalities: the Italians of Bucharest (1831–1878)*, în *RA*, nr. 3–4, 2007, p. 179–202, aici p. 185.

<sup>11</sup> Ion Horea Rădulescu, *Contribuții la istoria operei italiene din București*, în „Studii italiene. Roma”, București, an IV, 1937, p. 38–40; Raluca Tomi, *A Chapter of the Italian Immigration in the Romanian Principalities...*, p. 198.

sisteme teatrale întrepătrunzându-se, iar marii actori preferând încă școala spectacolului de operă<sup>12</sup>. În acest spirit, în anul 1833, se înființa la București o „Societate Filarmonică” din inițiativa lui Ion Heliade-Rădulescu și a lui Ion Câmpineanu, cu scopul de a impulsiona arta dramatică națională. Societatea avea ca obiective cultivarea limbii românești, precum și dezvoltarea muzicii vocale și instrumentale din Principate în așa fel încât acest demers să se finalizeze cu formarea unui Teatru Național<sup>13</sup>.

Prin membrii acestei „Societăți” s-au tradus și tipărit piese din literatura universală: Voltaire, Molière, Alfieri. Deși multă vreme I. Heliade-Rădulescu a fost director, iar președinte era vornicul G. Filipescu, geneza teatrului avea să se datoreze și inițiativei lui C. Golescu. El a pus la dispoziție vastele saloane ale palatului său pentru repetiții, în vederea pregătirii tinerilor artiști, ajutând „Societatea” să publice și o revistă specială: „Gazeta Teatrului Național”<sup>14</sup>. Apărută sub redacția lui Ion Heliade-Rădulescu, publicația lupta pentru crearea unui teatru național, atât ca instituție, cât și ca edificiu.

În urma unui examen public, la 29 august 1834, ieșea prima generație de actori și cântăreți profesioniști din școala de declamație și muzică, iar elevii „Societății”, aflați sub conducerea lui Costache Aristia (1800–1880), au jucat pe scena Mamolo prima reprezentație teatrală în limba română din București. „Societatea Filarmonică” avea să asigure patronajul acestei reprezentații în seara de 29 august 1834, prin piesa *Mahomed* sau *Fanatismul* de Voltaire, transpusă în versuri de I. Heliade-Rădulescu<sup>15</sup>. În aceeași sală Mamolo-Slătineanu, avea să se desfășoare, la 1 august 1850, primul spectacol al unei trupe românești, cea a marelui actor Matei Millo, cu piesa *Baba Hârca*<sup>16</sup>.

Prima jumătate a secolului al XIX-lea fiind o epocă de mari incertitudini politice, ideea întemeierii Teatrului Național prindea cu greu viață. Crearea unui asemenea teatru a fost inițiată prin donațiile hatmanului Constantin Cornescu, logofătului Alexandru Filipescu, colonelului Ioan Câmpineanu și aga Costache Manu, pentru cumpărarea locului numit „Hanul Câmpinencii” (sau „Hanul Filaret”) și pentru grabnica înălțare a edificiului Teatrului Național. Proiectul construcției Teatrului Național apăruse în 1836, dar era reluat în 1840; iar lucrările de construcție începeau în 1844, prin activitatea vienezului A. Heffet, desfășurându-se până la sfârșitul lui noiembrie 1852. Inaugurarea avea loc în 1853, iar contemporanii îl descriau entuziasmați ca pe o „construcție frumoasă, după modelul redus, al teatrului Scala din Milano”<sup>17</sup>. Sala dispunea de 1 000 de locuri și de o bună acustică; era compusă din parter, trei rânduri de loji și galerie, fiind socotită „a treia în Europa, ca mărime”<sup>18</sup>. Spectacolul inaugural a avut loc la 31 decembrie 1852, la ora 19:30, cu piesa *Zoe sau un amor românesc* – traducere și adaptare a vodevilului francez *Zoe ou l'amant poët*, de Scribe și Mellsville –, ilustrația muzicală fiind semnată de Ioan Wachmann. Spectacolul se încheia cu un program de operă, reprezentanți de seamă ai artei interpretative italiene oferind spectatorilor arii

<sup>12</sup> Corina Popescu, *op. cit.*, p. 39–40.

<sup>13</sup> Ionuț Niculescu, *Directorii Teatrului Național din București*, București, Editura Nemira, 2002, p. 9–10.

<sup>14</sup> *Dicționarul enciclopedic ilustrat „Cartea Românească”*, partea a II-a, *Dicționarul istoric și geografic universal, A–J*, de Gheorghe Adamescu, București, Editura Cartea Românească, 1931, p. 1640.

<sup>15</sup> Vasile A. Urechia, *Istoria școalelor de la 1800–1864*, vol. 1, București, Imprimeria Statului, 1892, p. 278; N. E. Idieru, *Istoria artelor-frumoase (arhitectură, sculptură, pictură, muzică – din toate timpurile și din toate țările, inclusiv România)*, București, Tipografia Gutenberg, Joseph Göbl, 1898, p. 454; G. Băiculescu, I. Massoff, *Teatrul românesc acum o sută de ani*, București, Editura Vremea, 1935, p. 5–6, 26, 36, 40, 42.

<sup>16</sup> Silvia Colfescu, *București – ghid turistic, istoric, artistic*, București, Editura Vremea, 2012, p. 26.

<sup>17</sup> *Marele dicționar geografic al României, alcătuit și prelucrat după dicționarele parțiale pe județe* de George Ioan Lahovari, C. I. Brătianu, Grigore C. Tocilescu, vol. I–V, București, Stab. Grafic Socec, 1898–1902.

<sup>18</sup> *Ghidul Bucureștilor*, București, Editura Ghidul României, 1935, p. 52.

celebre din operele lui Verdi și Donizetti. Teatrul cel Mare a fost concesionat, încheindu-se un contract pe trei ani (1852–1855) cu Costache Caragiale și Ioan Wachmann, și abia în 1874, sub conducerea lui Alexandru Odobescu, devenea Teatrul Național. Baza repertoriului dramatic se compunea dintr-o colecție de traduceri din dramaturgia franceză, italiană și germană, iar opera italiană era promovată alături de comedia și drama românească<sup>19</sup>. Teatrul era deseori închiriat lui Mihail Pascaly, al cărui repertoriu era compus din traduceri, iar Matei Millo, cel mai mare actor din acele timpuri, juca mai mult prin țară, deoarece la București, pentru reprezentațiile extraordinare de la Teatrul Național, trebuia să obțină aprobări speciale<sup>20</sup>. Millo mai juca, când avea trupă, în mica și vestita sală Bossel: ea aparținea tapișerului sas Bossel, ce o cumpărase în 1839 și amenajase la etaj o sală pentru baluri și spectacole. Sala a avut un mare succes mai ales după ce apunea gloria sălii Mamolo, iar la Bossel jucau tot mai multe trupe străine venite în turneu<sup>21</sup>. Existența celor trei teatre naționale, din Iași, București și Craiova, a făcut ca, în perioada 1877–1878, să se ajungă la legiferarea transformării teatrelor în societăți dramatice. Astfel, la 29 iunie 1877, intra în vigoare *Regulamentul de organizare a Teatrelor, Cafenelelor și Concertelor*. Direcția Generală a Teatrelor înregistra însă dificultăți legate de textul spectacolelor, urmărindu-se evitarea trivialităților, a atacurilor la adresa instituțiilor statului sau a persoanelor de rang înalt. Impresarii din domeniu aveau obligația să prezinte liste cu repertoriul ales, dar și cu artiștii trupei; de asemenea, să aducă garanții referitoare la salubritatea locului, la măsurile luate împotriva incendiilor și chiar să semneze un angajament de respectare a regulamentului teatrului, urmând ca toate aceste verificări să ducă, finalmente, la eliberarea autorizației de funcționare. În secolul al XIX-lea, majoritatea spectacolelor erau fragil construite și, în consecință, cronicile de specialitate deplâneau acest lucru, arătând, la unison, că „toate ne lipsesc, și actori, și decoruri, și autori”<sup>22</sup>. În România, evoluția artei dramatice – care însemna nașterea unui teatru românesc cu un repertoriu susținut de actori profesioniști – a devenit o realitate îndeosebi după turneele diverselor trupe de teatru italian. Prima divă ajunsă pe o scenă românească a fost Adelaide Ristori, tragediană de talie europeană, sosită în România cu o trupă de teatru numeroasă, compusă din 20 de artiști, inclusiv opt femei<sup>23</sup>. Artista smulgea aplauzele frenetice ale sălii nu atât pentru calitatea textului, cât mai ales pentru maniera de interpretare a personajelor din repertoriul său. Reprezentațiile cu dramele *Medeea*, *Maria Stuart* sau *Maria Antoaneta* nu s-au bucurat mereu de săli pline, în condițiile în care „lumea bună”, ce deținea abonamentele la teatru, nu era încă în capitală, iar membrii familiei regale se aflau la Sinaia, asistând doar la ultima reprezentație, în seara zilei de 28 septembrie 1871. Cu toate că sala era plină, iar cronicile se întreceau în elogii, unul dintre analiștii acestor spectacole, Cesar Bolliac, critica lipsa de rafinament a publicului și neînțelegerea actului creator al uneia din cele mai mari artiste:

A se vedea teatrul nostru gol când Ristori ridică pe Phedra la creațiunea ei dovedea că bucureștenii nu sunt pentru altceva decât pentru farse din vodeviluri și pentru bastarda

<sup>19</sup> Roberto Fava, *Amintiri din Țările Române. Note dintr-o călătorie în Transilvania și România*, București, Editura Typ. Universul, Luigi Cazzavillan, 1894, p. 100.

<sup>20</sup> Constantin Bacalbașa, *Bucureștii de altă dată*, vol. I, 1871–1884, București, Editura Ziarului „Universul”, 1935, p. 47.

<sup>21</sup> Silvia Colfescu, *op. cit.*, p. 28.

<sup>22</sup> „România liberă”, nr. 205, 24 ianuarie 1878, p. 2, rubrica „Revista dramatică”.

<sup>23</sup> *Istoria teatrului în România*, vol. II, București, Editura Academiei, 1971, p. 77–79.

teatrului: opera, pe care n'o înțeleg în limbajul său cel metafizic, dar fac haz când văd pe scenă, între machinării și costume, că-și dau oamenii bună dimineața cântând, se gălcesc cântând, se ceartă și se omoară cântând<sup>24</sup>.

Drumul deschis de Ristori era lărgit prin alte apariții scenice de mare ecou, precum turneul din iunie 1875, organizat de renumita Giacinta Pezzana, considerată o moștenitoare a actriței Ristori. Actrița a dat reprezentații cu piesele *Sora Teresa*, *Dama cu camelii*, *Maria Stuart*, iar publicul a ovaționat atât de mult evoluțiile acesteia, încât spectacolul *Sora Teresa* a fost reluat. Efectul acestor turnee se reflecta în cronici care evidențiau o schimbare a artei teatrale, căci maniera realistă îl determina pe spectator să creadă că nu mai era în fața unei regii, ci înaintea unui fapt aievea<sup>25</sup>.

În 1878, Teatrul Național găzduia cel mai important eveniment artistic din București: venirea marelui artist tragedian Ernesto Rossi, care a susținut 14 spectacole, desfășurate cu casa plină. Spectacolul a fost organizat de celebrul impresar italian Benedetto Franchetti, iar marele actor acceptând acest turneu datorită succeselor repurtate de artiste compatriote, Ristori și Pezzana. La sosirea în București, actorul era impresionat de căldura publicului român, găsind asemănări cu acela italian<sup>26</sup>. Scena bucureșteană s-a dovedit deci neîncăpătoare la aparițiile lui în *Hamlet*, *Othello*, *Richard al III-lea* sau *Regele Lear*. Deoarece actorul își exprimase îngrijorarea că bucureștenii nu cunoșteau repertoriul shakespearian, Frédéric Damé, unul dintre cei mai importanți cronicari de teatru ai urbei bucureștene, a avut un rol major în familiarizarea publicului cu spectacolele lui Rossi. Situându-se în spiritul timpului, Damé publica rezumatele pieselor shakespeariene, dezvoltând, totodată, considerații asupra jocului actoricesc<sup>27</sup>. Numai citind impresiile lui Constantin Bacalbașa, care comenta piesa *Othello*, înțelegem puternicul impact produs asupra bucureștenilor: „Este de prisos să spunem marea impresiune produsă de jocul artistului neîntrecut al Italiei”<sup>28</sup>; aceeași interpretare îl determina pe Damé să exclare: „Shakespeare, în mărețele-i visuri, n-a visat niciodată un *Othello* mai complet decât acela pe care ni l-a reprezentat d. Rossi”<sup>29</sup>. În interpretarea artistică a lui Rossi, gradul cel mai înalt de emoție a fost atins în piesa *Moartea civilă* de Paolo Giacometti, textierul celebrei tragediene Adelaide Ristori. Jucată cu mare succes pe scenele europene, *Moartea civilă/La morte civile* (1861), rivaliza cu epopeea secolului, *Mizerabilii* (1862), ambele având în comun faptul că se centrau pe individul exclus de societate<sup>30</sup>. În rolul eroului Corrado, actorul a impresionat îndeosebi prin redarea scenelor de agonie într-o „manieră realistă”; iar Damé descria elogios finalul reprezentării veridice a operei: „Trebuie să vadă cineva pe Rossi pentru a înțelege cât e de sfâșietor un asemenea deznodământ. Ieși năbușit de emoțiune. E sublim. Zic cuvântul cum îmi vine și nu e prea tare”<sup>31</sup>. Chiar Eminescu și Slavici relatau că nu se mai puteau aduna junimiștii în ședințe, datorită atracției exercitate de prestațiile marelui actor. Slavici însuși exclama: „Acum putem și noi zice: în această scurtă viață, afară de toate celelalte ne-a mai fost dat să vedem și pe Rossi”<sup>32</sup>.

<sup>24</sup> Constantin Bacalbașa, *op. cit.*, vol. I, p. 52.

<sup>25</sup> Corina Popescu, *op. cit.*, p. 52–53.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>27</sup> Ion Anestin, *Schiță pentru istoria teatrului românesc*, București, Editura Vreimea, 1928–1938, p. 186.

<sup>28</sup> Constantin Bacalbașa, *op. cit.*, vol. I, p. 244.

<sup>29</sup> „Românul”, XXII, 25 ianuarie 1878, p. 79.

<sup>30</sup> Corina Popescu, *op. cit.*, p. 24–25.

<sup>31</sup> „Românul”, XXII, 8 februarie 1878, p. 123.

<sup>32</sup> „Timpul”, III, nr. 36, 28 ianuarie 1878.

O altă apariție de răsunet pe scena Teatrului Național din București a fost aceea a marelui actor italian Tommaso Salvini – considerat cel mai mare interpret al lui Shakespeare –, care, după reprezentațiile de la Odessa, poposea la București între 20 martie și 14 aprilie 1880. În reprezentarea deja cunoscutei piese *Moartea civilă*, în rolul eroului Corrado, actorul se distingea îndeosebi prin scenele de agonie care purtau eroul prin toate variantele zbuciumului sufletesc. Cu toate acestea, în memoria publicului predomina interpretarea inegalabilă a lui Rossi, cronicile reflectând această opinie: „Incontestabil artist superior, unul din cei mai covârșitori ai Europei de atunci, însă parcă tot Rossi întrunea cele mai multe sufragii”<sup>33</sup>. Ca recunoaștere a meritelor sale artistice, Guvernul român i-a conferit artistului ordinul *Crucea „Steaua României”*, iar *Societatea de ajutor reciproc a italienilor din România* l-a desemnat asociat onorific<sup>34</sup>. De asemenea, Benedetto Franchetti reușea, cu acordul Direcției Teatrelor, să readucă pe scenele românești marea stea a teatrului italian, Giacinta Pezzana-Gualtieri; care își programa un turneu, în martie 1881, ajungând la Iași, Craiova, București, Galați. Iar cronicile îi elogiau reușitele obținute alături de Eleonora Duse în dramele lui Alexandru Dumas, Paolo Giacometti, dar și în *Thérèse Raquin* de Émile Zola<sup>35</sup>.

În februarie 1889, în drum spre Constantinopol, revenea cu mare succes Ernesto Rossi. Iar criticul ce semna cronică *Teatru-Concert*, din ziarul „Epoca”, referindu-se la reprezentațiile marelui actor, se arăta extaziat în fața perfecțiunii actului teatral și declara: „Succesul său, faima ce a dobândit pretutindenea, mă scutesc de a-i mai aduce și eu tămâie. Și apoi, e prea bătrân, prea recunoscut de toată lumea, pentru ca să-l mai mângâie vreo laudă”<sup>36</sup>. În noiembrie-decembrie 1895, revenea la București, Galați și Iași, cu trupa lui Angelo Saltarelli. Mai mult, cei cincizeci de ani de teatru i-a sărbătorit chiar la București, unde ziarele românești îl proslăveau pe „bătrânul vecinic tânăr”; și puțin înainte de Crăciun, regele Carol I îl decora personal cu ordinul „Coroana României” (în grad de ofițer), știut fiind artistul primise deja „Steaua României” din anul 1878<sup>37</sup>.

La spectacolele din octombrie 1899, date de Eleonora Duse, publicul nu a fost numeros, însă elevat, Al. Vlahuță apreciind renunțarea la declamație și jocul natural al artistei: „Ea intră pe scenă cum ar intra în casă, în familia ei”<sup>38</sup>. La rândul său, M. Faust Mohr se declara fascinat de interpretarea care „zgudue pe spectatori până în cele mai adânci cute ale sufletului”<sup>39</sup>. Un alt italian, Ermete Novelli, a fost actorul cu cel mai mare impact pe scena bucureșteană, grație turneului din 1903, organizat în două etape, în lunile aprilie și decembrie. La sfârșitul lunii aprilie, spectacolele lui Novelli erau descrise ca un eveniment covârșitor, la spectacolul *Moartea civilă* asistând chiar Regele Carol și Regina Elisabeta. Actorul era aclamat îndelung, și Regele Carol, care nu obișnuia să frecventeze teatrele, făcea o excepție pentru Novelli, gratulându-l și cu ordinul „Steaua României”<sup>40</sup>. Cronicarii teatrali vedeau în Novelli un actor care umplea sălile până la refuz la fiecare reprezentație; cel care generase printre actorii Naționalului

<sup>33</sup> Constantin Bacalbașa, *op. cit.*, vol. I, p. 277.

<sup>34</sup> Corina Popescu, *op. cit.*, p. 64.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> „Epoca”, an IV, nr. 962, 3 februarie 1889, p. 2.

<sup>37</sup> Corina Popescu, *op. cit.*, p. 64.

<sup>38</sup> „Pagini literare”, an II, nr. 1 (26), 17 octombrie 1899, reproduc în *Scrieri alese*, II, 1963, p. 478–480.

<sup>39</sup> M. Faust Mohr, *Amintirile unui spectator. Mișcarea teatrală în București între 1899–1910*, București, Tipografia de Artă și Editură Leopold Geller, 1937, p. 11.

<sup>40</sup> Constantin Bacalbașa, *op. cit.*, vol. I, p. 40.

dorința de a învăța italiana și, mai ales, cel care avea să schimbe gustul publicului, îndepărtându-l de arta declamatorie franceză. Novelli era unanim recunoscut, era iubit, aclamat, elogiât, putându-se concluziona că „nici un actor străin nu a mobilizat atâtea condeie”<sup>41</sup>. Cronicarul M. Faust Mohr scria cu entuziasm despre interpretarea formidabilă a actorului în tragedii, dar îl socotea unic în farsă și în comedie: „Cred că n-am răs în viața mea ca la aceste spectacole și nu le-am uitat, după 33 de ani!”<sup>42</sup>

În 1906, ne vizita și Alfred de Sanctis, care dădea o serie de spectacole la Teatrul Lyric alături de Ada Borelli, soția sa, sora divei de cinema Lydia Borelli, cele două fiind fiicele fostului impresar al Teatrului Național din Iași, Alfredo Borelli. Această companie ieșea prima dată din Italia – de altfel, reprezentațiile aveau loc doar la București<sup>43</sup> –, cu nu mai puțin de opt piese, remarcându-se prin interpretarea pieselor *Strigoii* de Henrik Ibsen și *Micii burghezi* de Maxim Gorki. Turneul nu a fost însă o reușită, iar explicația consta în faptul că „numele lui, cu totul necunoscut, și împrejurarea că spectacolele au loc înaintea sărbătorilor făceau ca reprezentațiile să fie puțin populate”<sup>44</sup>.

Anul 1907 a fost marcat de două evenimente artistice cu artiști italieni ca protagoniști: în primul rând, noul turneu al Eleonorei Duse, organizat în martie la Teatrul Național, care nu a avut nici de această dată audiența așteptată datorită răscoalei țărănești; și, în al doilea rând, turneul lui Ermete Zacconi, unul dintre cei mai polemici actori ai generației sale. Artistul ajungea la București în noiembrie–decembrie 1907 și juca în mult discutata piesă *Moartea civilă*: spectacol ce-i adusese celebritatea în urma disputei cu Salvini legată de redarea morții lui Corrado. Dacă Salvini își imagina personajul ca o victimă a propriilor suferințe, Zacconi alegea varianta sinuciderii; însă, pe scena românească venea cu o interpretare deosebită de aceea a lui Novelli, admirată de publicul românesc. Reprezentația a avut numeroase cronici, remarcându-se cele care înregistrau reacția spectatorilor:

Vezi moartea cu ochii. O vezi pentru 3, 5, 20 sau 100 de lei, când alții plătesc câte o mie și două spre a putea asista la o execuție prin guilotină sau spânzurătoare. Cele prin electricitate sunt mai sumare și eram mai fericit dacă Zacconi simula moartea prin electricitate: era mai scurtă. Dar era și mai puțin probabilă, căci pe la 1840, de când datează piesa, nu era încă execuția prin electricitate<sup>45</sup>.

Mai mult, același condeier încerca să descopere valoarea actului artistic: „Mă întreb dacă aceste convulsii [...] au vreo legătură cu arta, vreo noimă în misiunea artistului de a emoționa”<sup>46</sup>. Dacă criticul Mihai Dragomirescu îl caracteriza pe Zacconi ca fiind înzestrat cu o „genialitate de mâna a doua”<sup>47</sup>, cronică din „Adevărul”, referindu-se la scena finală, ținea să precizeze stupoarea spectatorului, produsă de noua tehnică teatrală, una apropiată de cinematograful:

La Zacconi, aseară, în rolul lui Corrado, această cinematografiere a spasmelor corporale ale morței a întunecat tot ce a făcut el ca meșteșug artistic. S-a uitat restul, ca să nu rămâie

<sup>41</sup> Corina Popescu, *op. cit.*, p. 75.

<sup>42</sup> M. Faust Mohr, *op. cit.*, p. 69.

<sup>43</sup> Corina Popescu, *op. cit.*, p. 81.

<sup>44</sup> M. Faust Mohr, *op. cit.*, p. 109.

<sup>45</sup> „Adevărul”, an XIX, nr. 6540, 8 noiembrie 1907, p. 3.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> „Convorbiri critice”, nr. 22, 15 noiembrie 1907, p. 893.

decât oroarea și teroarea exercitată asupra spectatorului. Zacconi a reușit pe deplin: publicul a plecat îmbolnăvit de-a binelea și mulți au declarat că-și vor cruța nervii pe viitor, ferindu-se de a-l mai vedea, în credința că în toate piesele va găsi să facă ceva la fel. Să sperăm că nu, căci nici fotografia colorată nu e pictură, nici cinematografierea realității nu e artă și noi voim să vedem pe artistul, nu cinematograful Zacconi<sup>48</sup>.

La rubrica *Năzbătii* din „Adevărul”, articolul *Primejdia lui Zacconi se referea la terifiantele spectacole ale artistului*, declarând în glumă că *Societatea de salvare* „lua măsuri ca, în fiecare seară, cel puțin 30 de medici să fie de față la spectacol”; totodată, nu recomanda „doamnelor gravide să asiste la spectacol”<sup>49</sup>. Deși publicul era vizibil marcat, sălile au fost arhipline: interpretarea celor șase personaje propuse de Zacconi anunțau noi timpuri în interpretarea actului teatral. În noiembrie–decembrie 1908, revenea Novelli, la fel de iubit de critici și de public. Iar cele zece spectacole de pe scena Teatrului Lyric se prelungeau cu un „festival” dat, pe 1 ianuarie 1909, în beneficiul victimelor cutremurului din Calabria. Cu acest prilej, Novelli apărea pe scena Naționalului alături de C. Nottara și orchestra lui Grigoraș Dinicu. Actorul ținea un discurs, tipărit a doua zi cu titlul *Due parole di Ermete Novelli*, ce era împărțit bucureștenilor<sup>50</sup>.

Ultimul turneu al lui Novelli, cel din 1911, programat la Bruxelles, Viena și București, reconfirma situarea României pe linia manifestărilor culturale europene. Reprezentațiile date la Teatrul Leon Popescu au fost elogioase, dar apăreau și critici, ceea ce demonstra o schimbare a gustului noilor generații și încheierea epocii marilor actori tragedieni. Martor al aceluiași veac, Bacalbașa nota că nu existase artist sau artistă mare din Franța ori din Italia care să nu fi jucat în București:

[...] în tot timpul cât țin minte, dela 1872 în jos, am văzut pe scena Teatrului Național sau la Ateneu defilând cele mai mari stele ale artei: Ristori, Adelina și Carlota Patti, Rossi, Salvini, Coquelin cel Mare și cel Mic, Sarah Bernard, Judic, Eleonora Duse, Ermette Novelli, Mounet Sully, Feraudy, Kubellk, Huberman și atâți alții<sup>51</sup>.

Prezența acestor artiști italieni a impulsionat organizarea vieții teatrale, dar imboldul lor nu a fost destul de mare încât să facă posibilă dezvoltarea unui al doilea teatru, alături de Teatrul cel Mare bucureștean. La cumpăna secolelor XIX–XX, toate spectacolele, atât cele dramatice, cât și cele muzicale, se dădeau la Național, a cărui stagiune „oficială” nu dura decât șase luni. Ea se încheia, de obicei, la sfârșitul lunii februarie, iar în martie se dădeau beneficiile<sup>52</sup>. Din lipsă de spectatori, iarna funcționa un singur teatru, cel Național, astfel încât, în secolul al XIX-lea, existau patru săli de teatru: Scena Naționalului, Dacia, Orfeu și Sala Bossel, aceasta din urmă fiind descrisă ca sală de teatru; dar după dispariția sălii Slătineanu a rămas ca cea dintâi întâlnire de bal mascat<sup>53</sup>. Sala Bossel, mai puțin spațioasă ca sala Naționalului, se bucura de o acustică bună; dar nu avea trupă permanentă și numeroase trupe străine dădeau acolo

<sup>48</sup> „Adevărul”, an XIX, nr. 6540, 8 noiembrie 1907, p. 3.

<sup>49</sup> Idem, nr. 6542, 10 noiembrie 1907, p. 3.

<sup>50</sup> I. Massof, *Istoria Teatrului național din București*, București, Editura Librăriei „Universala” Alcaly, 1937, p. 336–337.

<sup>51</sup> Constantin Bacalbașa, *op. cit.*, vol. I, p. 160.

<sup>52</sup> M. Faust Mohr, *op. cit.*, p. 6.

<sup>53</sup> Victor Bilciurescu, *Bucureșteni de ieri și de azi*, București, Editura Paideia, 2003, p. 227; Constantin Bacalbașa, *op. cit.*, vol. I, p. 59–70.



reprezentării. Sala Eforiei, mai încăpătoare, era închiriată Conservatorului de Artă Dramatică și Lirică, pentru examinarea elevilor ce frecventau cursurile de dramă și comedie. Sala Dacia era și ea spațioasă, având avantajul scenei de vară din grădina hotelului<sup>54</sup>. În toate aceste săli, dar și în cafenele sau restaurante se solicitau aprobări de la prefectura poliției pentru organizarea balurilor mascate, ilustrate de Ulysse de Marsillac în cronicile sale mondene: „În timp ce actorii de teatru sunt aplaudați, iată că cei din lumea bună se pregătesc pentru a deveni actori pentru o seară”<sup>55</sup>. *Mascaradele* aveau loc regulat, de două ori pe săptămână, și alternau cu spectacolele obișnuite ale sălii: operă, teatru, revistă, așa cum reieșea din anunțurile presei: „Teatrul Dacia. Cu începere de la 27 Decembrie a.c. și până la finele carnavalului se vor da în fiecare Miercuri și Sâmbătă *baluri mascate cu tombolă*. Iar în cele alte zile vor urma reprezentațiile de café-concert regulat cu artiștii cei mai distinși din străinătate”<sup>56</sup>. Articolul intitulat sugestiv *Curierul Petrecerilor*, publicat în ziarul „Epoca”, afirma:

[...] plictiseala e în adevăr necunoscută în societatea bucureșteană și n-avem de cât să înșirăm o serie de baluri, serate și adunări, cari s-au dat de la anul nou până acum, ca se convingem pe ori-cine că petrecem mult, enorm. Judecați: Duminecă, 1 Ianuarie – Bal la Curte, Marți, 3 Ianuarie – Bal la d-na Chrissoveloni, Miercuri, 4 Ianuarie – Bal la d-na Slătineanu, Vineri, 6 Ianuarie – Bal la d. Gr. Suțu, Sâmbătă, 7 Ianuarie – Bal mascat la d-na Vlassoff. Duminică, 8 Ianuarie – Bal de copii, după amiază, la legațiunea franceză. Iată dar opt zile de petreceri destul de bune! Și cât suntem de neobosiți? Nu ne ajunge o săptămână întreagă, ci mai petrecem și a opta zi, ceea-ce nici d-zeu n-a făcut<sup>57</sup>!

Numeroase au fost și balurile organizate de membrii comunității italiene, motivația acestora fiind, de regulă, aceea de a strânge fonduri; iar acțiunile filantropice ale *Societății Italiene* vizau fie Școala italiană, fie solidarizările cu cererile de ajutor venite din Italia, fie asistarea membrilor coloniei care se confruntau cu greutățile familiare. Un astfel de eveniment a fost organizat la 1 martie 1903, când se anunța un bal „în folosul școlii italiene”, preconizat să aibă loc în sala mare a palatului școlii de pe strada Neptun, sub patronajul doamnei marchize Beccaria d'Incisa, soția ministrului italian la București. În anunțul publicat de „Universul”, sunt nominalizate persoanele de la care pot fi procurate biletele, foarte probabil membri cu spirit de inițiativă ai comunității italiene din capitală: Clelia Bruzzesi, Maria Narice, Ugo Ascoli, directorul societății de asigurare *Generală*, și, nu în ultimul rând, Luigi Cazzavilan<sup>58</sup>. De asemenea, la 18 ianuarie 1914, *Societatea italienilor* pregătea un bal de binefacere, la care personalul Legației italiene – în frunte cu noul consilier, Ugo Cafiero – a oferit cadouri pentru organizarea unei tombole. Sub patronajul soției baronului Fasciotti, *Societatea Cooperativă de Operă Italiană* susținea un concert din muzica lui Giuseppe Verdi, la *Ateneul Român*, la 8 martie 1914, în folosul instituțiilor de binefacere din Capitală<sup>59</sup>.

Populația Bucureștiului fremăta la multitudinea spectacolelor de operă, operetă, dramă și comedie susținute atât de *Societatea Dramatică Română*, cât și de nenumăratele

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>55</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Balurile costumate din secolul al XIX-lea și sursele lor de inspirație istorică*, în „București. Materiale de istorie și muzeografie”, București, Editura Museion, an XI, 1992, p. 229–230.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>57</sup> „Epoca”, nr. 940, 10 ianuarie 1889, p. 2.

<sup>58</sup> „Universul”, an XXI, nr. 55/28 februarie 1903, p. 3, publicat și în nr. 58/1 martie, p. 3.

<sup>59</sup> Alina Dorojan, *L'emigrazione italiana nelle terre romene (1861–1918)*, p. 245, la adresa de internet [http://dspace-roma3.caspar.it/bitstream/2307/4187/1/L'emigrazione%20italiana%20nelle%20terre%20romene%20\(1861-1916\).pdf](http://dspace-roma3.caspar.it/bitstream/2307/4187/1/L'emigrazione%20italiana%20nelle%20terre%20romene%20(1861-1916).pdf) (accesată la 7.03.2016).

trupe franceze, germane și renumitele trupe de operă italiană<sup>60</sup>. Nu de puține ori, sălile de teatru găzduiau spectacolele unor cabarete și adăposteau manifestările unor artiști celebri, cum a fost cazul faimoaselor reprezentații date, în 1902, de transformistul italian Frizzo Fregoli. Celebrul artist, care venise pentru două seri, avea să strălucească în zece reprezentații, iar triumful se datora interpretării scenice și faptului că își juca singur comediile, în care prindeau viață cinci, șase sau chiar zece roluri. Rapiditatea schimbării decorurilor, costumelor, perucilor, precum și redarea diferențiată a vocii personajelor creau impresia că nu era vorba de unul și același artist; care în fapt era ajutat în culise „de un pluton de regisori, coafori și croitori”<sup>61</sup>. Constantin Bacalbașa observa dificultățile vieții de actor în România și aprecia că, „dacă n-ar fi fost închirierile teatrului la trupe străine și balurile mascate, actorii ar fi murit de foame”<sup>62</sup>. Deseori, artiștii italieni din spațiul românesc recurgeau și la alte forme de exprimare: astfel, erau celebre lecțiile de dans oferite tinerelor din Focșani de către Donato Boldini, coregraf și director al Teatrului Italian din București, care le garanta învățarea dansurilor moderne în 30 de lecții<sup>63</sup>.

Una din primele dive ale scenei românești, Fani Tardini, a fost o actriță cu origini italiene, despre debutul ei în teatru existând opinii contradictorii. Dacă unele voci afirmau că acesta avusese loc în 1844, în trupa lui Caragiali, altele considerau că debutase cu trupa lui Millo; iar unii socoteau că mentorul îi fusese Mihail Pascally<sup>64</sup>. Incertitudinea debutului se completează însă cu certitudinea întemeierii propriei trupe la 6 octombrie 1859<sup>65</sup>. Din această trupă mai făceau parte Alexandru Vlădescu, Lache Chirimescu, Stavru Sachelarie, Ion Lupescu, Elena Albescu, Irina Poenaru, Catinca Dumitrescu; și, pentru o vreme, actorii au înregistrat ceva succese în sala Dacia. Dacă spectacolele trupei nu trezeau totuși un prea mare entuziasm în rândurile bucureștenilor, în provincie izbuteau să-și formeze un public fidel<sup>66</sup>. De altfel, trupa condusă de Tardini, până la stabilirea la Galați, avea să devină cea mai bine organizată și cea mai mare trupă de provincie, călătoriile prin țară contribuind la dezvoltarea vieții teatrale în numeroase regiuni ale țării. Reprezentațiile date au avut menirea de a schimba mediul cultural al urbei în spațiul românesc, iar Fani Tardini a fost actrița care, în turneele din orașele românești, interpreta cu aceeași intensitate drama și comedia de salon, ceea ce a determinat-o pe Aristizza Romanescu să o numească pe Tardini „întemeietoarea teatrului”<sup>67</sup>.

Teatrul Național avea să fie socotit, încă de la începuturi, o școală a bunei exprimări, a îndreptării moravurilor și a instruirii unor segmente cât mai largi din publicul românesc. În secolul al XIX-lea, se constata că teatrul tradiționalist, al declamației, pierdea disputa cu noul teatru naturalist, care promova ideea dispariției autorului în umbra personajului. Cel care avea să facă aceste schimbări la nivelul *Conservatorului de Artă Dramatică* era Ștefan Vellescu. Nu întâmplător, făcuse cursurile în străinătate, fiind coleg cu tragedieni reputați din vremea aceea, Rossi și Salvini, care jucaseră și la

<sup>60</sup> „Epoca”, nr. 940, 10 ianuarie 1889, p. 2.

<sup>61</sup> M. Faust Mohr, *op. cit.*, p. 45.

<sup>62</sup> Constantin Bacalbașa, *op. cit.*, p. 277.

<sup>63</sup> Raluca Tomi, *Imigrația italiană în spațiul românesc: italienii din Galați și Ismail (1834–1876)*, în *RI*, s.n., vol. XIX, 2008, nr. 3–4, p. 228.

<sup>64</sup> Nicolae Săvulescu, *Costache Caragiali*, în „Revista Fundațiilor Regale”, an VI, nr. 2/1939, p. 376.

<sup>65</sup> I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, 1860–1880, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 166.

<sup>66</sup> C. Bacalbașa, *op. cit.*, vol. I, p. 317; Victor Anestin, *Amintiri din teatru*, București, Editura I. Brănișteanu, 1918, p. 4.

<sup>67</sup> I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, p. 200–201.

București<sup>68</sup>. *Conservatorul de Artă Dramatică* pregătea actorii pe baza unui curs al unui autor spaniol, Maxim Ioachim Bastus, și orice interpretare se baza pe respectarea textului, fără inovații în voce ori gesticulație. Era înrădăcinată în conștiința spectatorului ideea că „a te abate de la sacrosantele lui prescripții ar fi fost un sacrilegiu”, așa încât „se cădea mort cum scria la curs, se debita monologul după tipicul din curs, se debitau declarațiile de dragoste după cum scria la cartea meșterului spaniol, se râdea, se plângea, se bea, se certa după același tipic”<sup>69</sup>. Distanțarea de textul dramaturgului a lăsat loc interpretării libere, determinând o amplificare a indicațiilor scenice în gestică și intonația personajelor, dar și în reorganizarea scenelor spre a se asigura cursivitatea actului teatral<sup>70</sup>. Spectacolul de teatru se remodela după contextul istoric și după experiențele individuale ale protagoniștilor; determina, mai mult ca oricând, stabilirea unor relații între acțiunea psihologică și acțiunea verbală declanșată prin intermediul cuvântului<sup>71</sup>. Activitatea teatrală din București poate fi considerată un reper pentru viața artistică a întregii țări, căci întemeierea Teatrului Național indica o anumită maturizare a societății românești, aptă să adopte valori europene, dar și să-și afirme propriile valori. Crezul formulat de marele dramaturg I. L. Caragiale, pe când exercita calitatea de director al Naționalului, era: „Teatrul în care actorii joacă bine, acela este adevărat teatru, iar nu acela în care se joacă piese bune”<sup>72</sup>.

ITALIAN DRAMA APPEARANCES ON THE STAGES OF BUCHAREST  
(NINETEENTH–TWENTIETH CENTURIES)  
(Summary)

*Keywords:* Italian community, Bucharest, actors, National Theatre.

Small, but well organized, the Italian community from Bucharest contributed culturally, as well, to the growth of modern Romania because of its role of catalyst of creative energies. The means through which they acted in the Romanian society were educational, literary, theatrical and artistic and the element of unity was the one of common identity originating from Latinity. The involvement of Italians in the cultural life was under the form of many tours of famous actors that graced the great stages of the world: Adelaida Ristori, Ernesto Rossi, Ermete Novelli and Tommaso Salvini, who put Bucharest on the cultural map of the great capitals of Europe. The presence of these great Italian artists stimulated the growth of the theatrical life and enabled the development a Great Theatre, as the National Theatre was called, whose repertoire included translations from the French and German dramaturgy while the Italian one was to be promoted at the highest forms of manifestation at the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

<sup>68</sup> Victor Bilciurescu, *op. cit.*, p. 224.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Corina Popescu, *op. cit.*, p. 18–20.

<sup>71</sup> Sergiu Dan Pop, *op. cit.*, p. 28–33.

<sup>72</sup> Ion Anestin, *op. cit.*, p. 83.