

Armando Rotondi

Il Grande Attore in Romania tra influenza italiana e francese e identità nazionale¹

Nell'ambito delle relazioni teatrali nella seconda metà dell'Ottocento e inizio Novecento che intercorrono tra i paesi europei, di particolare interesse risultano i rapporti tra Romania e Italia, con particolare risalto, in questo caso, alla tradizione italiana del 'Grande Attore' comparata con la tradizione attorica romena a cavallo dei due secoli.

In questo senso, sono oggetto di attenzione le relazioni tra interpreti italiani in visita, prevalentemente a Bucarest, e i loro corrispettivi romeni, definendo i rapporti di forza e accertando se l'arte attorica italiana abbia avuto una influenza su quella del paese danubiano.

Si consideri come il 'Grande Attore' romeno, e in generale est-europeo, sia un territorio alquanto inesplorato nell'ambito degli studi teatrali, che, geograficamente, si concentrano per lo più sulle analisi filologico-teatrali di alcuni selezionati autori di quell'area, come ad esempio Ion Luca Caragiale,² per rimanere in un arco di tempo a cavallo tra i due secoli. Il campo di indagine, tuttavia, deve necessariamente allargarsi, come vedremo, sia da un punto di vista geografico, interessando anche i rapporti tra Francia e Romania, sia in una prospettiva che travalica i limiti del teatro per abbracciare il dibattito culturale più ampio che investe la Romania nel momento del passaggio dai Principati (Valacchia e Moldavia) alla prima unificazione. Si tratta di un dibattito culturale che guarda a questioni di identità culturale e linguistiche, a nostro avviso, intimamente connesse al teatro, alla drammaturgia e alla recitazione che, come in molti altri ambiti della giovane cultura romena, si trova divisa tra Italia e Francia.

¹ Per la ricerca e la raccolta del materiale bibliografico si ringrazia l'ICR - Istituto Romeno di Cultura, sede centrale di Bucarest, per l'assegnazione dell'Europa Grant 2013 e dell'Europa Grant 2015.

² Su Ion Luca Caragiale, cui è anche dedicato attualmente il Teatro Nazionale di Bucarest, si vedano Ș. Cazimir, *Caragiale: universul comic* (tit. it. *Caragiale: l'universo comico*), Editura pentru Literatură, Bucarest 1967; Ș. Cioculescu, *Caragialiana*, Editura Eminescu, Bucarest 1974; E.D. Tappe, *Ion Luca Caragiale*, Twayne Publishers, New York 1974; Ș. Cazimir, *I.L. Caragiale față cu kitschul* (tit. it. *Caragiale contro il kitsch*), Cartea Românească, Bucarest 1988; V. Fanache, *Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1997; L. Papadima, *Caragiale, firește* (tit. it. *Caragiale, naturalmente*), Editura Fundației Culturale Române, Bucarest 1999; F. Manolescu, *Caragiale și Caragiale, Jocuri cu mai multe strategii* (tit. it. *Caragiale e Caragiale. Opere con strategie multiple*), Editura Humanitas, 2000; G. Genoiu, C.A. Genoiu, I. L. Caragiale, *față cu reacțiunea criticii: teorie și document* (tit. it. *I.L. Caragiale contro la reazione critica: teoria e documenti*), Editura Rampa și Ecranul, Bucarest 2001; M. Iorgulescu, *Marea trăncăneală: Eseu despre lumea lui Caragiale* (tit. it. *Il grande balbettio: saggio sul mondo di Caragiale*), Editura Compania, Bucarest 2002.

Nello studio dell'interprete romeno, e quindi di personalità forti come Costache Caragiale, Matei Millo, Mihail Pascaly e, per la generazione successiva, Constantin Nottara, Aristizza Romanescu e Grigore Manulescu, solo per fare qualche nome, in relazione con l'Italia, bisogna prendere in considerazione aspetti ed elementi specificamente teatrali, ma anche altri che riguardano i rapporti culturali forti presenti tra i due paesi (in particolare dalla Romania verso l'Italia) e che procederanno in un crescendo sino al Fascismo e alla Seconda Guerra Mondiale.

Un problema metodologico: le fonti sul grande attore romeno

Prima di entrare nel vivo del discorso, è necessaria una premessa metodologica che riguarda le fonti romene per lo studio dell'attore e la recitazione. Si consideri infatti che, al di là di volumi memorialistici e di un testo come *Respect adevărului* (*Rispetto della verità*, 1863) scritto da Mihail Pascaly con Matilda Pascaly e Constantin Dimitriade, non vi sono trattati di grande risonanza come invece accade per la trattatistica italiana, francese o inglese sull'arte attorica, forte sin dal Settecento.

A differenza di quanto avvenuto altrove, il Grande Attore romeno non sembra invece aver lasciato trattati normativi e codificati sull'arte attorica. Si pone quindi il problema delle fonti per un eventuale raffronto tra il Grande Attore romeno e quello italiano.

L'attività di ricerca deve necessariamente avere luogo negli archivi e nelle biblioteche di Bucarest, pur con alcune difficoltà oggettive, dovute alla (ri)organizzazione e all'accessibilità di alcuni fondi librari romeni.

La Biblioteca Nazionale di Romania, il cui catalogo on-line e cartaceo appare completo, rappresenta sicuramente la prima fonte di consultazione. Tuttavia il trasferimento dalla sede storica alla nuova sede, avvenuta ormai anni fa, rende possibile solo l'identificazione dei volumi presenti nella biblioteca attraverso l'OPAC, ma, a causa dell'esaurimento dei fondi per la ricollocazione dei volumi e dei fascicoli, rende praticabile la consultazione dei soli titoli successivi al 1993 ('după anul 1993') e di altri pochi testi selezionati per la loro importanza, rendendo quindi di poca utilità il fondo.

Discorso diverso per la Biblioteca Universitaria 'Carol I' e per gli Archivi dell'Accademia di Romania in Bucarest. L'organizzazione del materiale che è stato ricercato prevede tre punti fondamentali:

1. Testi che diano coordinate storiche generali sullo sviluppo del teatro e della cultura in Romania tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, con un'attenzione particolare dedicata a Bucarest, principale centro della Valacchia e poi della Romania unita, e notizie sulle altre città di grandi dimensioni come Iași e Craiova, con l'esclusione di Cluj-Napoca e di altre città transilvane che entreranno a far parte della 'Grande Romania' solo nel 1918.

2. Dati, anche cronachistici, relativi alle stagioni dei principali teatri, soffermandosi sulla presenza di ospiti italiani in tournée estere.
3. Dati sul 'Grande Attore' romeno e sulla presenza in Romani dei loro corrispettivi italiani, con lo scopo di tracciare possibili paralleli e relazioni.

Per quanto riguarda i primi due punti in esame, e nello specifico per il delinearci del contesto storico-teatrale in Romania, appare di notevole importanza il testo classico di Ion Zamfirescu *Istoria universală a teatrului* (*Storia universale del teatro*),³ che vede una lunga sezione dedicata alla Romania, cui si aggiunge, dello stesso autore, *Drama istorică universală și națională* (*Dramma storico universale e nazionale*).⁴

Di ancora maggiore importanza e interesse è lo studio di Ioan Massoff, *Teatrul românesc* (*Il teatro romeno*), opera capitale in 8 volumi completamente dedicata al teatro romeno, pubblicato nel 1961-1981 per i tipi di Editura pentru Literatură e Editura Minerva.⁵ Qui argomentate sezioni, dal titolo *Teatrul din București* (*Il teatro di Bucarest*, voll. 4-5), sono dedicate a Bucarest, inclusa la presenza internazionale sulle scene della capitale.⁶

Nella monumentale opera di Massoff ritroviamo anche le sezioni 'Turneele formatorilor străine' ('Tournée delle compagnie straniere') dalla cui analisi è possibile tracciare una prima panoramica sia dell'evoluzione del teatro romeno a cavallo dei due secoli che, come vedremo nel paragrafo seguente, della presenza di compagnie teatrali e personalità attoriche provenienti da Italia e, in misura minore, da Francia, Gran Bretagna, Stati Uniti e Germania, tutti ospitati dai teatri i cui direttori-impresari erano essi stessi grandi attori e grandi attrici, come Costantin Nottara.

Altre fonti di interesse sono i documenti di prima mano, come le biografie, le autobiografie e le memorie dei Grandi Attori romeni, primo fra tutti

³ I. Zamfirescu *Istoria universală a teatrului*, 4 voll., Editura Aius, Craiova 2004 (I ed. 1958).

⁴ I. Zamfirescu, *Drama istorică universală și națională*, Editura Eminescu, București 1976. Si veda anche V. Brădățeanu, *Drama istorică națională* (tit. it. *Dramma storico nazionale*), Editura pentru Literatură, București 1966.

⁵ I. Massoff, *Teatrul românesc*, 8 voll., Editura pentru Literatură-Editura Minerva, București 1961-1981.

⁶ A questi si aggiungano i rapporti ufficiali stilati per il Ministero della Cultura di Romania, come *Teatrul Național din București în 1908-1909: raport către D-l ministru al Instrucțiunii Publice și al Cultelor* (tit. it. *Teatro Nazionale di Bucarest nel 1908-1909: rapporto al Ministro della pubblica istruzione e dei culti*) di Pompiliu Eliade, Voința națională, București 1909.

Si vedano anche due volumi di Paul I. Prodan: P.I. Prodan, *Teatrul românesc contemporan: 1920-1927* (tit. it. *Il teatro romeno contemporaneo: 1920-1927*), Ed. Fundației Culturale, București, 1927 e soprattutto *Teatrul românesc în rasboiu: 1917-1919* (tit. it. *Il romeno in guerra: 1917-1919*), Ed. Tiparul românesc, București, 1921, in cui, pur non essendoci una sezione dedicata alle compagnie estere, si ritrovano elementi necessari per ricostruire un interesse teatrale più generico della Romania per l'Italia, con la recensione della *Moarte civilă* di Paolo Giacometti.

Amintirile din teatru (Memorie teatrali) di Constantin I. Nottara.⁷ Se infatti essi non hanno lasciato trattati normativi sulla recitazione dalle loro memorie è comunque possibile ricavare considerazioni sull'attorialità romena.

Nello studio sul grande attore romeno di capitale importanza appare, infine, la figura del drammaturgo e impresario Alexandru Davila, in particolare la *querelle* sull'attore scatenatasi con Costantin Nottara che comporta problematiche che implicano la figura del Grande Attore.⁸

Il passaggio dal teatro popolare al teatro di drammaturgia

Il problema del grande attore romeno non può essere scisso dalle tematiche inerenti l'evoluzione del teatro romeno in generale, da teatro popolare a teatro drammaturgico *in primis*, e quindi da teatro ragionale a teatro nazionale, né dal più ampio dibattito culturale che investe la Romania, dopo l'unificazione dei Principati di Valacchia e Moldavia nel 1859 e successivamente l'annessione della Transilvania nella 'România Mare' (Grande Romania) a seguito della dissoluzione degli imperi centrali nel 1918.⁹

In questo contesto, che vede anche il passaggio, graduale per secoli e poi accelerato nel XIX secolo, della scrittura dal cirillico all'alfabeto latino cui è connesso anche il problema teatrale, si inserisce lo 'scontro' di influenze di Italia e Francia, scontro che ha un ruolo di primissimo piano nell'evoluzione teatrale.¹⁰

Per quanto riguarda questa evoluzione, a nostro avviso, si devono considerare due tipologie, se non due veri schieramenti: da un lato drammaturghi, impresari e uomini di teatro, non attivi direttamente sul

⁷ C.I. Nottara, *Amintirile din teatru ale lui Constantin Nottara*, publicate de Tatiana Nottara și Ioan Masoff, Editura Adevărul, București 1936.

⁸ Riferimenti sono rintracciabili in: D.D. Panaitescu (ed.), *Alexandru Davila inedit* (tit. it. *Alexandru Davila inedito*), Societatea de Științe Istorice și Filologice din R.P.R., București 1963; M. Vasiliu, *Alexandru Davila*, Editura Meridiane, București 1965; M. Manu Badescu (ed.), *Alexandru Davila - Corespondență inedită* (tit. it. *Alexandru Davila - Corrispondenza inedita*), Editura Dacia, Cluj-Napoca 1973; S.C. Dumitrescu (ed.), *Alexandru Davila*, Editura Eminescu, București 1982.

⁹ Per Grande Romania, nello specifico si intende il territorio della Romania tra le due guerre mondiali, dopo il trattato di Versailles, che ha avuto una superficie di 295.641 km² fino al 1940. Nel 1918, alla fine della Prima Guerra Mondiale, la Bessarabia, la Bucovina e la Transilvania si unirono al Regno di Romania. Questa unione fu ratificata nel 1920 con il Trattato del Trianon. In precedenza, nel 1913, a seguito della Seconda Guerra Balcanica la Romania aveva annesso la Dobrugia Meridionale.

¹⁰ Il discorso che prendiamo in esame riguarda in prevalenza Valacchia e Moldavia. Per la Transilvania, con il caso di studio di Sibiu, in cui è forte l'influenza tedesco-sassone, si rimanda da un punto di vista teatrale a C. Popa, *Influența culturii germane asupra vieții teatrale și muzicale a Sibiului la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX* (tit. it. *L'influenza della cultura tedesca sulla vita teatrale e musicale di Sibiu tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo*), «Revista Transilvania», Issue 11/12, 2011, pp. 84-88.

palcoscenico come interpreti, di chiara formazione politica e culturale francese; dall'altro attori e attrici che, pur avendo per lo più studiato a Parigi, oltre che a Bucarest, perseguono una via attorica italiana, naturalista e verista, come si evince dai contributi giornalistici dell'epoca sui grandi interpreti italiani in scena a Bucarest nella seconda metà del XIX secolo e gli inizi del XX.

Il primo punto su cui è bene brevemente soffermarsi a premessa dell'attività del grande attore romeno, in un contesto estremamente complesso e variegato, è il passaggio da un teatro popolare a uno regolare, ovvero un teatro di drammaturgia, con messe in scena vere e proprie in senso moderno, che arrivano tardi rispetto al resto d'Europa.

Si consideri inoltre come 'Romania' sia un termine che utilizziamo qui in modo totalmente esemplificativo, poiché, anche da un punto di vista storico-linguistico, essa è costituita da tre grandi regioni storiche, Vallacchia, Moldavia e Transilvania, con proprie peculiarità e con propri centri di irradiazione culturale (come Bucarest, Iași, Cluj-Napoca) ed etnie che non si esauriscono ai soli romeni (bulgari, greci, rom, sassoni, ungheresi etc.)

La Romania, come realtà unitaria, nasce solo nel 1859 con l'unificazione di Valacchia e Moldavia e l'indicazione di Bucarest come capitale.¹¹ Vi è quindi l'esclusione della Transilvania, dove è forte la presenza ungherese e sassone, e che verrà, come detto, annessa il 1° dicembre 1918 con la costituzione della 'Grande Romania'. La nascita, relativamente tardiva, di un unico stato nazionale (almeno parzialmente nel 1859), anche se non più tarda dell'Italia, ha comunque forti ripercussioni nella nascita e nello sviluppo di una tradizione teatrale, drammaturgica e attorica.

Prima del XIX secolo, la Romania aveva un tipo di teatro popolare e di strada, non dissimile per certi versi da quello che accadeva in Europa centrale, occidentale o meridionale. Come nella relazione teatro e chiesa cristiano-cattolica, anche la chiesa ortodossa romena vedeva il teatro come forma rituale in prevalenza pagana, a cui contrapponeva delle sacre rappresentazioni nel periodo di Natale e dell'Epifania (non si dimentichi come il Natale ortodosso si celebri il giorno dell'Epifania cattolica) che prendevano in considerazione delle drammatizzazioni di episodi biblici e

¹¹ Nello specifico ci si riferisce a questo periodo storico come 'Risveglio nazionale' (*'Renașterea națională a României'*) che va dal 1812 con l'annessione della Bessarabia da parte della Russia sino al 1918 che, come visto, dà luogo alla nascita della Grande Romania. In questo contesto si inserisce l'unificazione dei Principati di Valacchia e Moldavia, nel 1859, sotto il Principe Alexandru Ioan Cuza che sale al trono come *Domnitor* romeno, per poi formalizzarsi nel 1862 come Principato di Romania. Divenne poi formalmente indipendente nel 1877, quando era ancora legata all'Impero Ottomano. Nel 1867 la formazione della duplice monarchia di Austria-Ungheria assegna la Transilvania all'Ungheria. Sulla storia della Romania si veda in italiano K. Hitchins, *Romania. Storia e Cultura*, Beit, Trieste 2016.

in particolare la strage degli innocenti di Erode.¹² Tali rappresentazioni, con attori e saltimbanchi, si concludevano solitamente con i cosiddetti *jocii papușilor*, farse con pupazzi e teatro di figura, non per forza legate al mondo biblico (in questo senso, molte storie ricordano come tipologia *La cantata dei pastori* perrucciana, con la presenza di elementi biblici e altri napoletano-farseschi): si pensi alle avventure di Vasilache e di sua moglie Mariora (simili al *Judy and Punch* inglese di derivazione pulcinellesca).¹³

A questa tipologia se ne aggiungano altre come i *mystery play* di discendenza sassone-transilvana degli *irozii* e un'altra tipologia di teatro di figura, derivata dal *hayali zil* di origine turca e nota come *vicleim*, e una maschera farsesca sempre di origine turca, il *Karagoz*.

Queste tipologie teatrali, che si sviluppano nel corso dei secoli sino al XIX, vengono accompagnate da performance di artisti di strada come i *pehlivani*, i *mascarici* o i *soitari*.

Ora, per avere un teatro romeno basato su una vera drammaturgia e inteso in senso moderno bisogna attendere il XIX secolo e uno sviluppo particolare.

Come detto, la Romania nella sue tre regioni storiche è un crogiuolo di diverse etnie e la nascita di un teatro regolare avviene in una di queste comunità minori, quella greca, che abitava nella regione della Valacchia: la cosiddetta esperienza di '*Cișmeaua Roșie*' (Fontana Rossa) ad opera del movimento eterista.

La Filiki Eteria, società segreta nata ad Odessa nel 1814 ma diffusasi nella zona balcanica e danubiana, compresa Bucarest, propone per la prima volta in Valacchia un teatro di drammaturgia per i propri membri, con messe in scena di repertorio contemporaneo in greco di autori con spiccata propensione ai testi anti-tirannici: Iakovos Rhizos Nerulos, in primo luogo, greco di famiglia fanariota e uomo politico di primo piano nelle lotte di indipendenza della Grecia dagli Ottomani oltre che scrittore; quindi Voltaire e Vittorio Alfieri.

¹² Si consideri a tal proposito anche la tradizione delle *colinde* (dal latino *calendae*), ovvero dei canti cerimoniali romeni, eseguiti, con elementi rituali, durante il solstizio d'inverno e, quindi, secondo il calendario cristiano nel periodo natalizio – pur differendo per data il Natale ortodosso da quello cattolico – con temi vari, ma prevalentemente legati alla nascita di Gesù e all'arrivo dei Re Magi. Trasmessi prima oralmente, sono raccolti per la prima volta in forma scritta da Atanasie Marienescu nel 1859, anno dell'unificazione e della nascita della Romania che, in tal modo, iniziava anche un percorso di ricerca di possibili tradizioni folkloriche nazionali. Nel 2013 hanno ottenuto l'iscrizione UNESCO alla Lista del Patrimonio Immateriale dell'Umanità. Si veda in romeno I. Bocșa (coord.), *Colinde românești* (tit. it. *Colinde romene*), Media Musica, Cluj-Napoca 2003 e in italiano D. O. Cepraga, L. Renzi, R. Sperandio, *Le nozze del sole, canti vecchi e colinde romene*, Carocci, Roma, 2004.

¹³ Si veda a tal proposito l'esauriente C. Stanciu, *Metamorfozele teatrului de păpuși în România* (tit. it. *Le metamorfosi del teatri di figura in Romania*), «Yorick.ro – Revista Online de Teatru», 14/05/2012, «<http://yorick.ro/metamorfozele-teatrului-de-papusi-in-romania/>» (Consultato il 10/12/2016).

In un suo contributo, che esamineremo anche in seguito, Federico Donatiello nota come:

Lo spazio romeno diviene un importante luogo di circolazione di idee e di produzione letteraria di teatro europeo o di teatro neogreco originale creato su modelli europei. La presenza, soprattutto a Bucarest, di importanti personalità intellettuali, spesso con un orizzonte culturale di livello internazionale e con forti contatti con l'estero (frequenti i periodi di studio in Francia, in Italia e nell'Impero austro-ungarico), permette un rapido aggiornamento dei gusti letterari e della scena teatrale. Proprio in questi anni, inoltre, il teatro neogreco si era diffuso contemporaneamente in numerosi centri dell'Europa dell'Est, in particolare Bucarest, Odessa, ma anche a Trieste e a Vienna, grazie alla presenza di importanti comunità della 'diaspora' che facevano riferimento a tipografie, scuole e teatri.¹⁴

Sin dalla presenza di Alfieri e Voltaire, si notano quelli che saranno i successivi sviluppi della Romania, come società divisa teatralmente tra Francia e Italia. Vi è da dire che, pur essendo Filiki Eteria una società segreta greca anti-ottomana, i testi rappresentati in greco a Bucarest hanno con ogni probabilità non poca importanza nella nascita di un primo teatro moderno in quella che sarà la Romania.

Facciamo nostri due passaggi, riportati anche da Donatiello. Il primo di Dumitru Popovici che mette espressamente in relazione, ad esempio, teatro francese e teatro neogreco in Romania sottolineando l'importanza di quest'ultimo:

L'area romena ha avuto la sua parte nella storia del teatro francese fuori dalla Francia. Ma [...] qui è preceduto dal teatro greco. [...] Nel periodo della signoria di Caragea e sotto la guida della figlia di lui, domnița Ralu, nacque nel 1817 un teatro greco di grande valore: si tratta del celebre teatro della Cișmeaua Roșie, il cui primo direttore è stato il poeta Iancu Văcărescu. Questo teatro ha messo in scena anche lavori originali, ma si è basato per lo più su scrittori stranieri, in primo luogo Voltaire e il drammaturgo italiano Alfieri.¹⁵

¹⁴ F. Donatiello, *La traduzione della tragedia Le Fanatisme di Voltaire a opera di Heliade Rădulescu*, «Analele Universității din Oradea», Seria Filologie, Fascicula Limba și literatura română, 2014, p. 160.

¹⁵ «Țările române au avut așadar partea lor în această istorie a teatrului francez în afara Franței. Dar [...] el este precedat aici de teatrul grecesc. [...] În timpul domniei lui Caragea și sub îndrumarea fiicei acestuia, domnița Ralu, luă naștere în 1817 un foarte serios teatru grecesc: este cunoscutul teatru de la Cișmeaua Roșie, al cărui prim conducător este poetul Iancu Văcărescu. Teatrul acesta a jucat și opere originale, dar s-a întemeiat mai mult pe scriitori străini, în primul rând pe Voltaire și pe dramaturgul italian Alfieri» (D. Popovici, *Romantismul românesc*, Tineretului, București 1969, pp.62-63). Sul rapporto cultura francese e fanariota si veda anche il contributo dell'epoca P. Eliade, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie : les origines : étude sur l'état de la société roumaine a l'époque des règnes phanariotes*, Ernest Leurex, Paris, 1896.

Quindi un passaggio da *Istoria teatrului în România* (*Storia del teatro in Romania*) di Simion Alterescu, Anca Viorica Costa-Foru, Olga Flegont, Ion Cazaban, che pone l'accento, per l'appunto, sul rapporto teatro e politica, essenziale nella scelta dei testi:

Il movimento eterista, con il suo programma di liberazione nazionale, trova nel teatro un terreno fertile di diffusione delle sue idee rivoluzionarie. I primi esempi di teatro colto in Valacchia hanno la loro realizzazione all'interno del teatro scolastico greco, dove gli allievi, attori-dilettanti, entusiasti patrioti, desiderosi di servire la missione di emancipazione nazionale, interpretano con pathos, spesso improvvisando e attualizzando, opere di Voltaire e Alfieri o di rivoluzionari greci.¹⁶

Dall'esperienza del teatro neo-greco di 'Cișmeaua Roșie', nasce, nel 1819, la prima produzione di un'opera teatrale in lingua romena, con la messa in scena dell'*Ecuba* di Euripide tradotta da Nănescu, e la direzione e interpretazione di Iancu Văcărescu, che, fra l'altro, nella sua declamazione del 'Prologo' sottolinea il valore educativo, morale e patriottico del teatro nella costituzione di una Romania unita.¹⁷

Ion Heliade Rădulescu e il dibattito culturale tra lingua e teatro

Il problema del teatro e dell'attore romeno deve essere, secondo noi, analizzato in relazione al dibattito più ampio della cultura romena in bilico tra influenze diverse, francese e italiana *in primis*, che investe la Romania nel XIX secolo. In altre parole, il teatro romeno si trova, da un punto di vista attoriale e drammaturgico a dover scegliere tra due strade percorribili, quella francese dei drammaturghi e degli organizzatori teatrali e quella italiana rappresentata dagli attori in visita, in sintonia con quanto avviene

¹⁶ «Mișcarea eteristă, cu programul său de eliberare națională, găsește în teatru un larg câmp de răspândire a idealurilor revoluționare. Primele manifestări de teatru cult din țara Românească au loc în cadrul teatrului școlar grecesc, unde elevii, actori-diletanți, înflăcărați patrioți, dornici să servească scopului de emancipare națională, interpretează cu patos, adesea improvizând și actualizând, piese de Voltaire și Alfieri sau piesele revoluționarilor greci» (S. Alterescu, A. Viorica Costa-Foru, O. Flegont, I. Cazaban, *Istoria teatrului în România*, Editura Academiei R. S. România, Institutul de Istoria Artei, București 1965, p. 146).

¹⁷ Una lista completa delle opere portate in scena durante l'esperienza di 'Cișmeaua Roșie' vede: in romeno l'*Ecuba* di Euripide, traduzione di Nănescu, 1819; versioni in greco di: *Phèdre* di Racine, traduzione di I. R. Nerulos, gennaio 1819; *La morte di Césare* di Voltaire, traduzione di Seruios, febbraio 1819; *Temistocle* di Metastasio, traduzione di G. Rusiadi, maggio 1819; *Oreste* di Alfieri, 21 novembre 1819; *Filippo II* di Alfieri, maggio 1820; *Brutus* di Voltaire, traduzione di M. Hristaris, marzo 1820; *Agathocle* di Voltaire, traduzione di Seruios, 1820; *Merope*, traduzione di Seruios; *Aristodemo* di Monti; infine teatro originale in lingua greca: *Aspasia* di Nerulos, prima rappresentazione nel 1811, ripresa nel marzo 1819; *La morte di Patroclo* di Atanasie Hristopoulos, rappresentata nel 1819; *Polixenia* di I. R. Nerulos, gennaio 1820; *La morte di Filottete* di Pikkòlos; *Demostene* di Pikkòlos; *Timoleonte*, imitazione da Alfieri di I. Zambelios nel 1820.

alla cultura romena nel suo complesso, oscillante tra il polo francese e quello italiano.

È in questo contesto che non possiamo separare il problema teatrale, ad esempio, dal problema linguistico e di scrittura che proprio nel XIX secolo vede il suo punto di svolta, e, ancora una volta, una contrapposizione tra Italia e Francia.

Non si dimentichi, infatti, come la Romania, che abbiamo detto essere un insieme di diverse realtà e Principati i quali solo nel 1859 trovano una prima unità nazionale, seppur dipendente dall'Impero Ottomano, e poi una seconda nel 1918 a seguito della caduta degli imperi centrali e dell'acquisizione della Transilvania e di altre zone, sia un crogiuolo di etnie e lingue (romeno, bulgaro, tedesco, ungherese, greco, russo) e che lo stesso romeno, lingua romanza, fosse scritta utilizzando caratteri cirillici. Il passaggio dal cirillico all'alfabeto latino, avvenuto gradualmente e con un'accelerazione nell'Ottocento, non è stato facile, ma ha condotto a dibattiti aperti e spesso violenti tra fautori di un passaggio all'alfabeto latino 'all'italiana' (con relativamente pochi grafemi e una sostanziale equivalenza tra lo scritto e la lettura delle parole) e 'alla francese', optando alla fine per una sorta di francofilia.¹⁸

¹⁸ Seguendo la storia dell'ortografia del romeno e il suo passaggio da un'ortografia su base cirillica a una su base latina, si devono considerare le partizioni regionali antecedenti l'unificazione e l'attrazione delle singole regioni storiche romene su orbite politico culturali differenti. Le tre regioni storiche hanno sempre dimostrato un diverso ritmo nella gestione della scrittura, fino al momento dell'adozione dell'alfabeto latino tra i secoli XVI-XIX, considerando la Moldavia come la più tradizionalista, fino all'unione della Valacchia con la Moldavia nel 1859. Nell'imprestito del cirillico da parte dei Romeni, si ipotizzano due tradizioni parallele una più antica per lo slavo-romeno (slavo usato da Romeni) comprendente gli inevitabili romenismi, e un'altra, con attestazioni recenziori, direttamente per il romeno. Il completamento delle prime fasi dell'adeguamento del cirillico alla lingua romena avviene nel secolo XVI con le traduzioni dallo slavone in romeno di testi biblici, soprattutto nel Maramureş e nel Nord della Transilvania: l'alfabeto cirillico antico applicato al romeno perdura fino alla seconda metà dell'Ottocento e fino al secolo XVII alcune varietà di slavone continuano a essere, in area romena, un mezzo importante per la realizzazione di traduzioni, documenti giuridici pubblici e privati, cronache di corte, e per la diffusione di opere appartenenti alla sfera della teologia ufficiale e della dogmatica e quelle della religiosità popolare. A partire però dal secolo XVI inizia un lento diffondersi del romeno come lingua scritta e colta, anche se il cirillico, quale base materiale della scrittura sia dello slavone sia del romeno, continua a godere di vitalità e prestigio. Solo agli inizi del XIX secolo, l'ortografia cirillico-romena, fino ad allora preservata da grossi interventi riformatori o razionalizzanti, comincia a decadere e ad essere sostituita dall'alfabeto latino, nonostante l'alfabeto cirillico-romeno e le regole ortografiche avessero acquisito una fisionomia e una struttura ottimali per la resa delle specificità fonico-morfologiche del romeno. Quindi, in contemporanea con l'affinamento dell'ortografia cirillico-romena, si avvia una nuova ortografia - latino-romena - che si appresta a prendere il sopravvento in una neo-ortografia etimologizzante pseudostorica (Cfr. M. Lőrinczi, *Lineamenti di storia grafematica della lingua romena (dalle origini fino al XXI secolo)*, saggio elaborato all'interno del progetto nazionale cofinanziato «Geografia e storia della civiltà romena nel contesto europeo», con sede

In questo ambito, importante, se non essenziale, come ci ricorda Elena Pîrvu,¹⁹ il nome dello scrittore e poliedrico uomo di cultura Ion Heliade Rădulescu, legato all'affermazione dell'insegnamento nazionale, agli inizi della stampa in Valacchia e a un radicale sfortimento dell'ipertrofico alfabeto cirillico, ma anche agli esordi del movimento teatrale in romeno, questioni, queste, che sembrano evolversi in parallelo.

Si parta brevemente dal discorso linguistico, interessante in questo contesto nel delineare l'interesse del mondo culturale romeno per Italia e Francia e, inoltre, per delineare la figura di Heliade Rădulescu a cavallo tra lingua e teatro. L'opera di riferimento appare essere la sua *Gramatică românească* (*Grammatica romena*) del 1828, scritta in romeno ma con caratteri cirillici,²⁰ in cui esprime le sue idee relative all'ortografia e alle modalità possibili per la modernizzazione del lessico romeno.²¹

A questa segue, a soli 13 anni di distanza, nel 1841, *Paralelismul între limba română și italiană* (*Il parallelismo tra la lingua romena e italiana*), costituito da due parti, come ricordato da Pîrvu,²² scritto in romeno ma utilizzando caratteri latini, in cui Heliade Rădulescu dopo aver sottolineato che, nel suo processo di formazione, la lingua romena non solo non avesse attinto da quella latina, ma piuttosto prima da quella slava, quindi da quella greca e in ultimo da quella francese, precisa che si era altresì riempita di

centrale all'Università di Pisa, reso pubblico nel maggio 2007 mediante archiviazione elettronica nel sito dell'Università di Cagliari, pp. 5-12).

¹⁹ Si legga: «Ion Heliade Rădulescu (1802-1872), personalità complessa e contraddittoria, segnò con la sua attività quasi tutti i campi dell'attività culturale della sua epoca: lingua, letteratura, politica culturale, politica propriamente detta. Il suo nome è indissolubilmente legato all'affermazione dell'insegnamento nazionale, agli inizi della stampa in Valacchia e agli esordi del movimento teatrale in romeno. Nel 1828 pubblica la *Gramatică românească*, scritta in romeno in caratteri cirillici, in cui esprime le sue idee relative all'ortografia e alle principali modalità di modernizzazione del lessico romeno. Nel 1829 fonda il 'Curierul Rumânesc' (1829-1848), primo giornale della Valacchia; nel 1836 la prima rivista letteraria rumena: il 'Curierul de ambe sexe' (1836-1847)» (E. Pîrvu, *L'italiano, il francese e le altre lingue romanze nel celebre Paralelism între limba română și italiană di Ion Heliade Rădulescu*, «Journal of Teaching and Education», 1, 7, 2012, p. 13). Si vedano anche: I. Popescu-Sireteanu, *Heliade și problemele limbii române* (tit. it. *Heliade e i problemi della lingua romena*), in I. Heliade Rădulescu, *Scrieri lingvistice* (tit. it. *Scritti linguistici*), Editura Științifică, București 1973, pp. 7-40; C. Tagliavini, *Un frammento di storia della lingua rumena nel secolo XIX (l'italianismo di Ion Heliade Rădulescu)*, in Id., *Scritti minori*, Patròn, Bologna 1982 [1926], pp. 14-56, A. Senatore, *Ion Heliade Rădulescu. Azione culturale. Creazione culturale. Creazione artistica. Ricerca linguistica*, Cacucci Editore, Bari 2011.

²⁰ Cfr. I. Heliade Rădulescu, *Opere, edizione critica*, con introduzione, note e varianti di D. Popovici, Fundația regală pentru literatură și artă, București 1943.

²¹ E. Pîrvu, *L'italiano, il francese e le altre lingue romanze*, cit., p. 13.

²² «la prima parte, [...] intitolata *Paralelism între limba română și italiană* ('Parallelismo fra le lingue romena e italiana'), appare sul 'Curierul de ambe sexe', III, 1840, pp. 1-84, edizione IIa, pp. 1-71; la seconda parte, intitolata *Paralelism între dialectele român și italian. Partea II. Forma sau gramatica acesor două dialecte* ('Parallelismo fra i dialetti romeno e italiano. Parte II. Forma o grammatica di questi dialetti'), appare solo nel volume, nel 1841, preceduta dalla parte I (con l'impaginazione dalla rivista) [...]» (ivi, p. 14).

forestierismi, ungheresi e tedeschi in Transilvania, russismi, grecismi e francesismi in Moldavia, e alla sua epoca soprattutto questa ibridazione era avvenuta prevalentemente con grecismi e soprattutto francesismi.²³ A questa invasione per così dire della lingua francese, presente in ogni dove, case scuole, collegi, e attinta non tanto da testi classici, ma da testi moderni in cui l'immoralità regna sovrana, testi pervertitori, come Heliade Rădulescu li definisce, che recano grande danno sia al cuore che alla lingua romena, non fa riscontro né la conoscenza della lingua latina (insegnata e praticata solo in una classe del collegio) né della lingua italiana completamente misconosciuta.²⁴ In aggiunta, da un punto di vista prettamente linguistico, Heliade Rădulescu, nella sua *Grammatică românească*, tenta di imporre come si è detto un radicale sfoltoimento dell'ipertrofico alfabeto cirillico, proponendo la riduzione del numero delle *slove* sopprimendo le lettere finali di parola prive di valore fonetico, sostituendole con l'apostrofo, rinunciando all'uso dei numerosi segni diacritici, e riducendo la frequenza dei grafemi complessi, sintetici, sostituendoli con digrammi analitici.²⁵

Nel successivo *Paralelism*, invece, Heliade Rădulescu, azzerando le sue posizioni precedenti, propone come si è detto una ortografia latino romena in parte ispirata a quella italiana, in parte influenzata dai principi etimologici della Scuola transilvana, precedentemente da lui respinti, ortografia che appare a taluni addirittura sconcertante,²⁶ e propone altresì una massiccia italianizzazione lessicale, con la creazione di un gergo italo-romeno non sempre apprezzato da tutti i linguisti.²⁷ Heliade Rădulescu, nel *Paralelism*, ha il merito di segnalare un gran numero di neologismi in gran parte italiani, che servono a dimostrare come, in un periodo in cui forte era l'influenza della cultura francese, anche la lingua italiana abbia rappresentato un modello e abbia esercitato un'influenza sulla lingua e la cultura romena.²⁸ Anzi, Heliade Rădulescu offre nel suo saggio tutte le prove che ritiene atte a sostenere il modello italiano per la lingua romena, basandosi sulle affinità tra le due lingue. Ritiene che i Romani fossero venuti in Dacia dall'Italia a creare delle colonie e stanziandosi in Moldavia e in Macedonia avessero portato con sé la lingua del popolo 'italiano', ma non una lingua unica, in quanto essi non provenivano da una sola provincia o da province che parlavano lo stesso dialetto.²⁹ Per di più quando si parla di originaria lingua italiana si intende quella che il popolo italiano parlava anche con la varietà dei suoi dialetti antecedentemente ai

²³ Ivi.

²⁴ Ivi, p. 17.

²⁵ Ivi, p. 9.

²⁶ Ivi.

²⁷ Ivi.

²⁸ Cfr. E. Pîrvu, *L'italiano, il francese e le altre lingue romanze*, cit., pp. 7-19.

²⁹ Ivi, p. 5.

cambiamenti che la lingua italiana, anche grazie all'italiano letterario, ha subito in quasi duemila anni.

Per Heliade Rădulescu, insomma, la lingua italiana è l'impalcatura della lingua italiana, trasmessa in Dacia e rimasta a uno stadio originario, poiché la situazione particolare romena ne ha impedito l'evoluzione.³⁰ Per ritrovare affinità del romeno con la lingua italiana, bisogna ritornare al secolo di Dante, all'uso fonetico e ortografico di quel periodo, periodo a cui possono altresì risalire affinità tra italiano e francese,³¹ e ad un lessico che è primordiale essenziale, quello dei bisogni, della natura, degli elementi.³² Dopo quanto detto nell'ultima parte del *Paralelism*, Heliade Rădulescu, mettendo a confronto il romeno non solo con l'italiano ma anche con altre lingue, giunge tuttavia ad una diversa conclusione, e cioè che la situazione del romeno gli sembra decisamente superiore.³³

Ma come Heliade Rădulescu si inserisce nel dibattito teatrale romeno e in particolare nella contrapposizione tra Italia e Francia?

In due contributi, Federico Donatiello si sofferma sul ruolo di Heliade Rădulescu in ambito teatrale, attività che procede parallelamente a quella legata alla politica linguistica. Si legga prima: «Il processo di occidentalizzazione linguistica e culturale nell'area dei Principati Romeni, iniziato a partire dai primi decenni del XIX secolo, ha visto nella letteratura per il teatro un importante elemento di sperimentazione e attività da parte di molti protagonisti della scena culturale dell'epoca».³⁴ Quindi, nel secondo articolo: «All'interno del vastissimo fenomeno delle traduzioni letterarie realizzate nei Principati Romeni tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, un capitolo di non secondaria importanza è quello rappresentato dalle traduzioni di opere teatrali, soprattutto francesi e italiane».³⁵

I lavori di Donatiello risultano di interesse perché, oltre a muovere dall'esperienza del teatro fanariota e soffermarsi anche, come faremo noi,

³⁰ Ivi.

³¹ Ivi, p. 3.

³² Nonostante differenze fonetiche tra il romeno e l'italiano, gran parte del vocabolario delle due lingue concernente qualità fisiche, abbigliamento, famiglia, tempo, giorni della settimana, animali, alberi, aggettivi, pronomi numerali avverbi dimostra una profonda affinità lessicale di prima necessità delle due lingue. Partendo dal presupposto che la lingua romena rispetto alle lingue romanze è quella che più delle altre conserva la matrice della lingua latina, ma che, ormai in Romania, essa è considerata e insegnata solo come lingua dotta, mentre l'italiano, poggiandosi sulla norma latina l'ha coltivata per mille anni modificandola, Heliade Rădulescu consiglia di non ignorare ciò che gli italiani hanno realizzato, anzi di farne tesoro e di servirsi dei loro risultati (cfr. Ivi, p. 17).

³³ Ivi, p. 18.

³⁴ F. Donatiello, *La traduzione della tragedia Le Fanatisme di Voltaire*, cit., p. 159.

³⁵ F. Donatiello, *L'opera italiana tra le selve dei Carpazi: la traduzione di Heliade Radulescu della Norma di Felice Romani*, in S. Şipoş, G. Moisa, D.O. Cepraga, M. Brie, T. Mateoc, *From Periphery to Centre. The image of Europe at the Eastern Border of Europe*, Romanian Academy Center for Transylvanian Studies, Cluj-Napoca 2014, p. 233.

sulla scuola teatrale fondata da Heliade Rădulescu, guardano alla sua attività di traduttore di opere teatrali sia francesi (in particolare Voltaire) che italiane.

Si prenda in considerazione in primo luogo Voltaire:

All'interno di questa storica trasformazione culturale un ruolo di primo rilievo l'ha avuto sicuramente la traduzione in alessandrini romeni della tragedia di Voltaire *La Fanatisme* a opera di Ion Heliade Rădulescu, stampata nel 1831 presso la tipografia di sua proprietà con il titolo *Fanatismul sau Mahomet Proorocul*. Questa traduzione ha la funzione di vero e proprio spartiacque culturale: precedentemente, infatti, possiamo registrare, nell'ambito delle traduzioni teatrali, soltanto alcuni melodrammi metastasiani in romeno tramite versioni neogreche (insieme a pochi altri titoli minori francesi).³⁶

La scelta di Voltaire, che, come abbiamo visto, era forte anche nell'esperienza del teatro neogreco, è dovuta ai caratteri 'propagandistici' per i fini dell'identità nazionale romena, in quel momento *in fieri*, ma anche per il valore di educazione morale. Ricorda Donatiello: «Heliade Rădulescu concepisce la tragedia come uno strumento di educazione morale e di maturazione della comunità. I primi autori romeni, sia nei loro testi originali sia nelle traduzioni si mostrano attenti alla creazione di una simbiosi tra sentimentalismo tipicamente settecentesco (e gradito al pubblico) e più moderni elementi pedagogici»;³⁷ e ancora: «La scelta dei modelli europei di Heliade Rădulescu è di gran lunga più consapevole dei suoi predecessori. Il traduttore non pensa soltanto al tema propagandistico della lotta alla tirannia, ma anche alla *utilità* morale delle sue traduzioni presso il pubblico, soprattutto quello giovane»;³⁸ per concludere: «Heliade prosegue sulla strada già percorsa dai suoi predecessori neogreci, accentandone il canone letterario ben definito, che è quello della grande tragedia settecentesca di Alfieri e Voltaire, e la loro posizione ideologica fieramente anti-tirannica».³⁹

D'altro canto, nel suo secondo contributo, Donatiello si sofferma sulla tradizione dei libretti di opera italiani in romeno,⁴⁰ analizzando la *Norma* di Felice Romani nella versione di Heliade Rădulescu. In questo caso il discorso del traduttore guarda ad elementi prettamente linguistici e stilistici, come spiegato dallo stesso Heliade Rădulescu all'interno della *Prefazione* alla sua traduzione e nello scritto in allegato *Vocabular de vorbele*

³⁶ F. Donatiello, *La traduzione della tragedia Le Fanatisme di Voltaire*, cit., p. 159.

³⁷ Ivi, p. 167.

³⁸ Ivi, p. 168.

³⁹ Ivi.

⁴⁰ E sul melodramma italiano in Romania si veda anche F. Donatiello, *I primi contatti con il teatro occidentale in Romania: le traduzioni dei melodrammi di Pietro Metastasio nei Principati Danubiani alla fine del XVIII secolo*, «Revista Hiperborea. Journal of History», Vol. I, n. 2, București, 2014, pp. 111-124.

ce se par nouă sau străine în această operă (Vocabolario di parole che sembrano nuove o straniere in questa opera). In questi, Heliade Rădulescu affronta il rapporto tra parole e musica e l'uso dei neologismi di origine italiana, o generalmente latino-romanza, presenti nel testo. Come nel caso di Voltaire e il teatro occidentale come modello per un teatro nazionale, anche nell'opera la *Norma* appare come «una tappa importante del programma di avvicinamento del romeno alla lingua italiana svolto da Heliade Rădulescu. Il fine ultimo era a fondazione di un teatro musicale autoctono che potesse gareggiare e raggiungere il livello della secolare tradizione italiana ed europea»,⁴¹ e ancora «l'innalzamento linguistico e l'adozione delle istituzioni poetiche della letteratura occidentale solo solamente il primo momento di una complessa *translatio* culturale che, nelle intenzioni di Heliade Rădulescu, avrebbe condotto la lingua e la giovane letteratura romena dalla 'periferia' carpatica al 'centro' della grane cultura europea». ⁴² Heliade Rădulescu si trova quindi ad essere protagonista, anche con posizioni contraddittorie, del dibattito culturale romeno, sia da un punto di vista linguistico che teatrale, barcamenandosi, a prima vista, tra istanze francesi (si veda la traduzione di Voltaire) e italiane, sostenendo il principio fonetico (corrispondenza tra suoni e lettere) nel passaggio dal cirillico al latino.

Concordiamo parzialmente con Donatiello per quanto riguarda la conclusione del suo precedente contributo dedicato a Voltaire, dove nota come *Fanatismul* di Heliade Rădulescu e l'alfieriano *Saul* nella versione di Costache Aristia del 1836 rappresentino la fine del periodo di massima espansione del teatro illuminista italo-francese e l'ingresso in una fase più matura, e romantica, di occidentalizzazione con le traduzioni, anche per mano di Heliade Rădulescu, di Victor Hugo e George Byron.⁴³ Le linee di demarcazione tra i momenti di influenza non sono così nette, e lo stesso traduttore tornerà su Voltaire, anche se con un approccio più prettamente linguistico e in senso italianizzante.

Ma bisogna considerare, innanzitutto, le implicite conseguenze che l'attività di traduzione e linguistica di Heliade Rădulescu hanno comportato, anche da un punto di vista teatrale e dell'organizzazione culturale. Se le posizioni dell'intellettuale diventeranno sempre più italianizzanti in ambito linguistico, da un punto di vista teatrale, e non nello specifico della traduzione drammaturgica, sembrano prendere una direzione diversa.

⁴¹ F. Donatiello, *L'opera italiana tra le selve dei Carpazi*, cit., p. 247.

⁴² Ivi.

⁴³ Sul Romanticismo in Romania si rimanda a: D. Popovici, *Romantismul românesc* (tit. it. *Il romanticismo romeno*), Tineretului, București, 1969; M. Anghelescu, *Preromantismul românesc* (tit. it. *Il preromanticismo romeno*), Editura Minerva, București, 1971; P. Cornea, *Originile Romantismului Românesc* (tit. it. *Le origini del romanticismo romeno*), Editura Minerva, București, 1972.

Proprio a Heliade Rădulescu, con Ion Câmpineanu e Costache Aristia, si deve la nascita della prima scuola teatrale-conservatorio della Valacchia, la '*Societatea filarmonică*', fondata a Bucarest nel 1833, più o meno in concomitanza, quindi, con la traduzione del *Fanatisme* di Voltaire, e giunta alla chiusura, per motivi politici, nel 1837. L'esperienza del teatro neogreco di '*Cișmeaua Roșie*' fornisce a '*Societatea filarmonică*' il repertorio base con Voltaire, Alfieri e Molière, ponendosi Heliade Rădulescu con la creazione del conservatorio «per la prima volta il problema della creazione di un repertorio teatrale in lingua romena destinato a essere rappresentato».⁴⁴

Voltaire rappresenta il 'testo di studio' e il 'materiale di esame' per la prima generazione di attori romeni formati accademicamente in Valacchia e proprio *Fanatismul* nella traduzione di Heliade Rădulescu viene messo in scena come saggio dagli studenti di recitazione e declamazione il 29 agosto del 1834, presso il Teatro Mamolo.

Gli attori romeni si formano quindi sul teatro illuminista francese, in prima istanza, e solo successivamente su quello italiano e, infine, tedesco. Altri autori francesi, oltre a Voltaire, sono Molière, ma anche Hugo, come ricordato, e Boileau.

Questo elemento è essenziale nel nostro discorso delle aree di influenza per l'attore romeno, poiché anche al di fuori della Valacchia e dell'attività di Heliade Rădulescu, il modello francese sembra essere dominante, sino all'arrivo delle tournée dei grandi attori italiani.

Si pensi, a tal proposito, a Iași, capitale della Moldavia, dove il teatro propriamente detto si sviluppa con la costruzione nel 1832 del Théâtre des variétés per la compagnia francese Fouraux stanziatasi in città, e dove vede la luce la prima produzione teatrale moldava nel 1836, cui segue nello stesso anno la nascita del conservatorio, chiuso per motivi economici nel 1839. Anche la nascita del Grande Teatro, nel quartiere di Copou a Iași, grazie all'interessamento del Principe Mihail Sturza, si deve all'unione anche finanziaria della troupe romena e di quella francese, avvenuta nel 1840.

Non si dimentichi, inoltre, come in Moldavia agiscano personalità importanti come il citato Costache Caragiale - zio del drammaturgo romeno per eccellenza, Ion Luca Caragiale - o Matei Millo, attori che sono il prototipo del Grande Attore romeno, con Millo formatosi in Francia, o drammaturghi come Vasile Alecsandri, nobile anch'egli di educazione francese e vicino al mondo del *vaudeville*, oltre ad essere autore di drammi storici.

Tornando alla Valacchia, se a Iași il Grande Teatro moldavo vede la sua nascita nel 1840, nel 1844 a Bucarest il governo locale, sotto la spinta ancora una volta di Ion Heliade Rădulescu, che ne assumerà per un periodo anche il controllo, viene fondato il Teatro Grande, che, dopo l'unificazione del

⁴⁴ F. Donatiello, *La traduzione della tragedia Le Fanatisme di Voltaire*, cit., p. 164.

1859 di Valacchia e Moldavia, diverrà il principale teatro del Paese, rinominato Teatro Nazionale nel 1875. Punto di svolta è il 1877 anno in cui il Parlamento romeno decide di riorganizzare il Nazionale, ponendo come modello quello della Comédie-Française di Parigi, che divenne modello anche per gli altri Nazionali romeni a Iași e Craiova.

Una panoramica sul Grande Attore italiano in Romania

Nel suo *Verismul italian și literatura română. Teatrul italian în România: 1871-1911 (Il Verismo italiano e la letteratura romena. Il teatro italiano in Romania: 1871-1911)*,⁴⁵ Corina Popescu si sofferma, a nostro avviso in un modo non del tutto convincente, su un elemento particolare dei legami tra Italia e Romania: la presenza del dramma verista italiano e quella dell'attore realista-verista italiano sulla scena romena. Un'attorialità verista, quella sottolineata da Popescu, che presuppone quindi un passaggio in Romania al mondo verista da una teatralità che abbiamo detto essere illuminista e poi romantica nella scelta dei testi, con una prospettiva drammaturgica che in realtà, nel suo volume, Popescu prende in considerazione solo all'inizio.

In ogni caso, il testo di Popescu rappresenta, insieme alla monumentale opera di Massoff, una preziosa fonte di dati e notizie relative la presenza del Grande Attore italiano in Romania, quasi sempre in viaggio verso Odessa dove forte è l'influenza culturale italiana,⁴⁶ soprattutto perché mette in relazione il mondo letterario, e la letteratura romena, non soltanto teatrale, con le messe in scena e le interpretazioni di attori sia italiani che romeni. Considera quindi come inscindibile, nel dibattito culturale, il rapporto tra letteratura, lingua, drammaturgia e teatro.

Senza entrare nello specifico, e rimandando quindi allo studio di Popescu e dedicando una sezione a parte a Ernesto Rossi ed Ermete Novelli, forniamo ora delle coordinate sulla presenza degli interpreti italiani che, numericamente, risultano più presenti rispetto ai corrispettivi francesi, tedeschi o inglesi.

Il discorso di Popescu è complesso e riguarda la nuova poetica di naturalismo e verismo con le loro implicazioni stilistiche, linguistiche e sociologiche; il rapporto tra teatro d'opera e teatro di prosa; le generazioni del Grande Attore italiano, individuate da Popescu in tre a partire da

⁴⁵ C. Popescu, *Verismul italian și literatura română. Teatrul italian în România: 1871-1911*, Editura Universității din București, București 2000, formato ebook:

«<http://ebooks.unibuc.ro/filologie/verism/cuprins.htm>» (consultato il 10/12/2016).

⁴⁶ Su Odessa città italiana sin dalla sua fondazione - o meglio napoletana considerando che è stata fondata nel 1794 dal diplomatico napoletano Giuseppe de Ribas al servizio dei Borbone - si veda I.L. Valicenti, *Odessa città napoletana dove l'italiano era lingua ufficiale*, «EastJournal», 15 giugno 2016, «<http://www.eastjournal.net/archives/73532>» (consultato il 10/12/2016). Ricorda Valicenti: «Ben presto, ad Odessa si costituì una colonia italiana, che nel 1850 contava circa tremila di abitanti, quasi tutti di origine meridionale. Rilevante fu il contributo che questa comunità diede alla fondazione, allo sviluppo e all'economia dell'impero russo. L'italiano rimase lingua ufficiale dell'attività economica della città». (Ivi).

Gustavo Modena; i repertori; le tournée del Grande Attore italiano in Romania; la letteratura romena alla luce del verismo.

In realtà, il ragionamento, che pure ha il pregio di cogliere le interconnessioni tra teatro e letteratura, risulta a tratti confuso poiché non chiarisce effettivamente il rapporto che vi è tra il repertorio (ad esempio shakespeariano o alfieriano) non certo verista o naturalista e le 'conseguenze veriste' sulla cultura romena. Non definisce, insomma, cosa si intenda davvero per verismo, poiché mescola un verismo letterario italiano e uno attoriale,⁴⁷ così come sembra a tratti equiparare i termini 'naturalismo', 'verismo' e 'realismo'.

Da un punto di vista della presenza attoriale, partendo dal resoconto contenuto in *Verismul* e confrontandolo con quanto riscontrato in Massoff, possiamo considerare la tournée di Adelaide Ristori nel settembre 1871, come la prima di un'attrice «di caratura europea che appare sulla scena romena»⁴⁸ con rappresentazioni a Bucarest, Iași, Braila, Galați e Chișinău. In un resoconto in francese per 'Le Journal de Bucarest' Ulysse de Marsillac scrive:⁴⁹

Ce qui frappe d'abord dans madame Ristori c'est la beauté, la variété de ses poses. S'il n'y avait quelque chose d'un peu forcé dans cette image, nous dirions qu'une représentation de Madame Ristori équivaut à une visite dans un musée. C'est tout à la fois de la peinture et de la sculpture, il y a la ligne et la couleur... et de plus, il y a la vie. Cette variété merveilleuse de poses, toutes belles, toutes dignes d'être reproduites par le ciseau ou par le pinceau, est le résultat d'un art profond et d'une longue étude. Etude et art qui disparaissent sous la vérité, autre forme plus splendide encore de la perfection.⁵⁰

Alla Ristori, segue, nel giugno 1875, Giacinta Pezzana che porta, nella sola Bucarest, un repertorio che vede, fra l'altro, la sua *Teresa Raquin* di Zola, la *Maria Stuarda* di Schiller e *La signora delle camelie* di Dumas figlio. La Pezzana tornerà nel marzo 1881 con una tournée che, oltre alla capitale, giunge anche a Iași, Craiova e Galați, con lo stesso repertorio.

⁴⁷ Sull'attore verista si veda A. d'Amico, *Il teatro verista e il 'grande attore'*, in AA.VV., *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a cura di A. Tinterri, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 28-29.

⁴⁸ «este prima tragediană de talie europeană care apare pe o scenă românească» (C. Popescu, *Verismul italian și literatura română*, cit., <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/verism/4.htm#_ftn1>).

⁴⁹ Ulysse de Marsillac (1821-1877) rappresenta con ogni probabilità uno dei principali giornalisti di lingua francese stanziatosi sin dal 1852 a Bucarest, dove fonda la rivista 'La Voix de la Roumanie' nel 1861. Successivamente sarà giornalista per 'Le Moniteur Roumain' (1868-1870) e 'Le Journal de Bucarest' (1870-1876), nonché autore di una guida in francese, *Guide du voyageur a Bucarest*, apparsa nel 1877. Sulla sua figura poche sono le notizie bibliografiche sulla sua figura. Si rimanda nello specifico a D. Toma, *Ulysse de Marsillac despre Bucuresti* (tit. it. *Ulysse de Marsillac su Bucarest*), «Observator Cultural», 23 maggio 2000.

⁵⁰ U. de Marsillac, *Adelaide Ristori*, «Le Journal de Bucarest», II, nr. 113, 14 sept. 1871, p. 4-5.

Nel febbraio-aprile 1880 è il turno di Tommaso Salvini con un repertorio prevalentemente shakespeariano (*Otello*, *Macbeth* e *Amleto*).

Eleonora Duse arriva, nell'ottobre 1899, in un momento sfavorevole, con l'attenzione della società civile e del mondo culturale monopolizzato dalla malattia del principe ereditario Ferdinando. Ciononostante, i cronisti dell'epoca non possono esimersi dal recensire le interpretazioni dell'attrice italiana sul palco del Nazionale di Bucarest nei suoi ruoli di Magda dall'omonimo dramma di Hermann Sudermann, de *La signora delle camelie* e de *La Gioconda* di Gabriele D'Annunzio, in sostituzione della *Adriana Lecouvreur*.

Il cronista, di formazione e di interessi naturalisti, C. Mille vede nelle interpretazioni della Duse la rappresentazione della realtà della vita con l'attrice che è stata in grado di dare volto al cinismo, al pentimento, alla disperazione, all'amore e a tutta una vasta gamma di passioni in modo naturale, come se in un attimo riuscisse a dimenticare di essere all'interno di una finzione e mostrandosi come di fronte a un dramma vero.⁵¹

I.C. Balcabaşa considera invece Eleonora Duse come una netta rottura «con tutte le tradizioni e convenzioni teatrali»,⁵² sia quando recita in testi classici sia quando lo fa in opere contemporanee, risultando in contrasto, se non in opposizione netta con l'istrionismo di Ernesto Rossi, il più osannato attore italiano in Romania sino all'avvento di Ermete Novelli nel 1903.

La Duse torna a Bucarest nel marzo 1907, dopo spettacoli a Vienna e Budapest, con lo stesso repertorio del 1903.

Alfredo De Sanctis è a Bucarest nel dicembre 1906 insieme alla moglie Ada Borelli, con un repertorio costituito da *Fantasma* di Ibsen, *Disonesti* di Gerolamo Rovetta, *Tristi amori* di Giuseppe Giacosa, *I piccoli borghesi* di Maksim Gorky e l'adattamento del 1903 de *La Rabouilleuse* di Emile Fabre dal romanzo di Honoré de Balzac.

Interessante a tal proposito quanto nota Popescu: l'utilizzo da parte delle compagnie italiane di un repertorio in gran parte francese.⁵³ Si tratta di un punto su cui torneremo. Non si dimentichi, tuttavia, la considerazione di un cronista firmatosi L.P. (probabilmente P. Locusteanu) su 'Adevărul' di fine gennaio 1907, che in un suo contributo scrive di come gli artisti autori, in primo luogo Giuseppe Giacosa con *Tristi amori*, abbiano accettato e utilizzato la grande lezione del naturalismo di Zola.⁵⁴

Di grande impatto, anche se non quantitativamente presente come Rossi e Novelli, che meritano un discorso a parte, è Ermete Zacconi. Nel novembre-dicembre 1907, Zacconi si presenta a Bucarest con un repertorio

⁵¹ Cfr. C. Mille, *Eleonora Duse*, «Adevărul», XII, nr. 3666, 6 oct. 1899, p. 3

⁵² «cu toate tradițiile și convențiunile teatrale» (I.C. Balcabaşa, *Eleonora Duse*, «Adevărul», XII, nr. 3672, 11 oct. 1899, p. 1).

⁵³ Cfr. C. Popescu, *Verismul italian și literatura română*, cit., «http://ebooks.unibuc.ro/filologie/verism/4-1-1.htm#_ftn73»

⁵⁴ L.P., «Adevărul», XIX, nr. 6255, 22 ian. 1907, p. 1.

italiano ricco de *La morte civile* di Giacometti, *I disonesti* di Rovetta, *Don Pietro Caruso* di Roberto Bracco, *I diritti dell'anima* di Giacosa, cui si aggiungono *I fantasmi* di Ibsen e *Pane altrui* (1857-1862) di Ivan Sergeevič Turgenev.

La contrapposizione vista dalla critica romena ne *La morte civile* è con Novelli. Se Novelli, a detta di Em. D. Fagure, muove l'anima dello spettatore, Zacconi, allievo di Alfredo De Sanctis, la scuote, la terrorizza con una fisicità fortissima fatta di contrazioni corporali, di contorsioni e convulsioni, che portano «a vedere la morte con gli occhi»⁵⁵ e che spingono il critico a interrogarsi se «il realismo andrà a confondersi con la fotografia della realtà».⁵⁶

Fagure, con la sola eccezione dell'interpretazione di *Don Pietro Caruso*, vede in Zacconi un interprete di casi clinici comuni della letteratura drammatica moderna. Zacconi rappresenta per il contesto romeno, quindi, uno shock attoriale profondo e irripetibile.

Le tournée di Ernesto Rossi ed Ermete Novelli

Tra gli attori italiani presenti in Romania dall'ultimo ventennio circa dell'Ottocento ai primi anni del secolo successivo, di particolare rilievo sono i casi di Ernesto Rossi ed Ermete Novelli. Sembrano, infatti, aver avuto una influenza maggiore rispetto ai colleghi, eccezion fatta, forse, per Eleonora Duse che, anche nella sua contrapposizione con Sarah Bernhardt, è stata un ovvio punto di riferimento per grandi attrici romene e dive come Maria Filotti, Maria Ventura e Lucia Sturza-Bulandra.

La prima tournée di Ernesto Rossi tocca, nel gennaio e febbraio 1878, Bucarest, capitale del Paese, e Iași, capitale della Moldavia, tournée promossa, paradossalmente, dal critico francese attivo in Romania Frédéric Damé.⁵⁷

Rossi appare sin da subito, come notato ad esempio da V.A. Urechia su 'Românul' del 9-10 gennaio 1878, un modello attorico di un repertorio europeo codificato, con un bagaglio di testi che sono propri del Grande Attore e lo vedono nelle parti di Amleto, Otello, Kean, della *Morte civile* di Giacometti, ma anche di opere giudicate dalla critica romena come inferiori quali il *Nerone* di Pietro Cossa e la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico.⁵⁸ Lo

⁵⁵ «Vezi moartea cu ochii. O vezi pentru 3, 5, 20 sau 100 de lei» (E.D. Fagure, *Cronica*, în „Adevărul”, XIX, nr. 6540, 8 nov. 1907, p. 3).

⁵⁶ «realismul în artă va merge până la a se confunda cu fotografierea realității» (Ivi).

⁵⁷ Parimenti a Heliade Rădulescu, anche Damé, trasferitosi in Romania stabilmente dal 1872 al seguito del corrispondente Ulysses de Marsillac, rappresenta una interessante figura di intellettuale che si muove tra teatro e dibattito linguistico. Oltre ad aver fondato, nel 1873, un giornale romeno in lingua francese (*La Roumanie*), e ad aver svolto attività di critico teatrale (spesso sotto lo pseudonimo di 'Carillon'), anche supportando artisti italiani come Novelli, è autore di un *Nouvel dictionnaire roumain-français* (1893-1895).

⁵⁸ V.A. Urechia, *Erensto Rossi*, «Românul», 9-10 ianuari 1878.

stesso Frédéric Damé, che pur scrive come il mondo romeno avesse bisogno di vedere un attore come Ernesto Rossi quale metro di paragone per comprendere l'arte attorica, concorda ad esempio che il *Nerone* di Cossa non potrà mai ottenere quel successo che Rossi è abituato ad avere con Shakespeare, poiché in quell'opera manca l'azione e il tutto risulta monotono. Ciononostante il personaggio risulta ben rappresentato e Rossi fornisce ancora una volta un esempio della sua grande arte, che lo fa spiccare sugli altri attori.⁵⁹

Sottolinea Corina Popescu come l'impatto di Rossi sul mondo culturale locale, sin da questa prima tournée in Romania, risulti fuori dal comune.⁶⁰ Lo stesso poeta Mihai Eminescu, assunto poi a poeta nazionale, si lamenta di come Rossi abbia catalizzato la vita degli intellettuali romeni che accorrono numerosi a teatro, rendendo di fatto impossibile qualsiasi altra attività.⁶¹

Popescu nota anche come con la tournée di Rossi ci sia un definitivo risveglio di interesse per la cultura e la letteratura contemporanea italiana, messa in relazione, ancora una volta all'attività di Damé e alla recensione di un volume, in francese, di Marc Monnier sulla letteratura italiana.⁶²

L'anno successivo, a marzo, Rossi torna con tappa obbligata Bucarest e Iași, ma anche Craiova, Braila e Galați, seguito, ancora una volta, dalle recensioni di Frédéric Damé, che apprezza l'interpretazione di Rossi del *Saul* di Alfieri, autore anti-tirannico già nel repertorio romeno sin dai tempi dell'esperienza neo-greca, e lamenta l'assenza di pubblico e di addetti ai lavori per il *Macbeth* di Shakespeare.⁶³ Non fornisce tuttavia il motivo di «questa sala mezza vuota»,⁶⁴ ed è difficile ipotizzare che sia a causa di una contrapposizione tra un teatro nazionale romeno e quanto viene dall'estero. Interessante, per il nostro scopo, la terza tournée di Rossi, datata febbraio 1889 che tocca le stesse quattro città del 1879, dove riporta il suo repertorio shakespeariano, *La morte civile* di Giacometti, il *Kean* di Alexandre Dumas. Un successo sottolineato dalle considerazioni, ad esempio, di scrittori come Dimitrie C. Ollănescu-Ascanio che, nonostante l'età avanzata di Rossi, vede

⁵⁹ Cfr. F. Damé, *Ernesto Rossi*, «Românul», 25 ianuari 1878, p. 79.

⁶⁰ Cfr. C. Popescu, *Verismul italian și literatura română*, cit., «<http://ebooks.unibuc.ro/filologie/verism/4.htm#ftn20>»

⁶¹ Ivi. Su Eminescu e il teatro si veda anche I. Massoff, *Eminescu și teatrul*, Editura pentru Literatură, București 1964.

⁶² «Primele referiri la noua mișcare literară din Italia în presa românească aparțin lui Angelo De Gubernatis, căruia Fr. Damé îi publică o prezentare a literaturii italiene de după 1870 în ziarul „Românul”, chiar în prețiuă seriei de spectacole date de Rossi. Drept primă mențiune a termenului verism a fost semnalată cea din traducerea unei recenzii a lui Marc Monnier la o carte franceză despre literatura italiană contemporană; textul a apărut în „Românul” din 20 noiembrie 1882» (Ivi).

⁶³ F. Damé, *Ernesto Rossi*, «Românul», XXIII, 9 martie 1879, p. 217.

⁶⁴ «sala era cam goală» (Ivi).

nel suo *Otello* «la perfezione cui può giungere l'arte drammatica»⁶⁵. La situazione teatrale che trova Rossi, tuttavia, appare decisamente diversa rispetto al 1879, e va in due direzioni nettamente opposte. A distanza di dieci anni, la Romania ha ormai una seconda generazione, come diremo a breve, di Grandi Attori già formati, dopo quella di Millo, Pascaly e Costache Caragiale, costituita da Constantin Nottara, Grigore Manolescu e dalla sua partner Aristizzia Romanescu, con un'educazione prevalentemente francese ma influenzati esplicitamente dal modello attorico italiano. Questo appare evidente dalla necessità, ad esempio per Manolescu e Romanescu, di confrontarsi direttamente con il repertorio di Rossi mettendo in scena il *Nerone* di Cossa, in una versione romena curata dallo stesso Manolescu con Titu Dunca, nonostante l'opera risultante non fosse un capolavoro, poiché il dialogo era stato reso con frasi troppo prolisse e il tutto avesse decisamente una durata eccessiva. Nottara porta invece sulla scena un altro cavallo di battaglia di Rossi, presentando una sua versione di *Kean*.

D'altro canto, la Romania, e Bucarest in particolare, vivono una crisi teatrale netta con la chiusura di molte sale per motivi economici o organizzativi – e non si dimentichino qui le nuove politiche in materia teatrale. Il solo evento teatrale di una notevole importanza, prima del ritorno di Rossi nel 1889, è la visita di Sarah Bernhardt nel 1888, a Bucarest, Braila e Galați, con un repertorio che comprendeva *La signora delle camelie*, *Fedra* e *Tosca*.

La crisi teatrale, sottolineata da Popescu, può dar vita ad alcune considerazioni di carattere ipotetico. L'assenza di Grandi Attori negli anni antecedenti le tournée di Bernhardt e Rossi del 1888-89 può aver dato maggiore spazio allo sviluppo di una personalità attorica romena forte (che chiameremo in seguito seconda generazione) che, pur avendo acquisito dei modelli negli anni precedenti, si ritrova nella possibilità di lavorare senza difficili confronti. In questo senso appare interessante la figura di Grigore Manolescu su cui torneremo a breve.

L'ultima tournée di Rossi avviene nel novembre-dicembre 1895, ancora una volta a Bucarest, Galați e Iași. Interessante la scelta del testo da rappresentare a Bucarest, *Rosmerhorn* di Henrik Ibsen: una scelta voluta di una nuova opera in repertorio, con la quale secondo Popescu, intendeva celebrare ufficialmente l'anniversario dei suoi cinquant'anni di carriera a Bucarest e lontano dalla madrepatria, dove si sentiva in ombra rispetto alla nuova generazione di attori.⁶⁶

⁶⁵ «perfecția ce poate atinge arta dramatică» (D.C. Ollănescu-Ascanio, *Ernesto Rossi*, «Epoca», IV, nr. 962, 3/15 febr. 1889, p. 2).

⁶⁶ C. Popescu, *Verismul italian și literatura română*, cit., «http://ebooks.unibuc.ro/filologie/verism/4.htm#_ftn20»

Dopo il 1895 non si registrano altre visite di Rossi, che sembra lasciare il testimone, in Romania, a Ermete Novelli. L'importanza rivestita da un attore come Novelli nella scena romena è sottolineata da Massoff attraverso un'analisi puntuale e un capitolo dedicato all'artista italiano all'interno della monumentale opera sul teatro romeno.

In 'Primul turneu al lui Ermete Novelli', Massoff fa riferimento al tour di Novelli che nell'aprile 1903 tocca anche Bucarest.⁶⁷

Massoff contestualizza la presenza di Novelli all'interno di correnti, movimenti e politiche culturali che si basano sull'essere o no 'filo-stranieri'. In particolare, guarda alla venuta di Novelli come dovuta in particolare all'intensa attività di impresario e direttore artistico di Stefan Sihleanu 'filo-italiano',⁶⁸ in una realtà che abbiamo definito generalmente, anche se a torto, solitamente e quasi esclusivamente 'filo-francese'.

Il contrasto Italia-Francia è evidente nelle parole di Massoff riferite a Sihleanu, il cui merito è l'aver proposto al pubblico della capitale l'arte di Novelli, quando Novelli era «molto poco conosciuto in Romania».⁶⁹

Nel 1903, Novelli appare, nonostante i suoi 51 anni, una novità dirompente cui Massoff dedica diverse pagine. Alla prima, il 23 aprile 1903 di *Ludovic al XI-lea* partecipano, oltre a Sihleanu, anche importanti attori come Petre Liciu e Prete Sturdza.⁷⁰

Scrive Massoff:

Dopo le prime scene, gli spettatori [...] sono rimasti attoniti e, come suggestionati, hanno lasciato con difficoltà la sala alla fine della rappresentazione. Quello che ha impressionato, quello che ha esaltato il pubblico è stato il potere di trasfigurazione dell'attore nel personaggio che rivive, il suo enorme potere di suggestione; un 'fenomeno della natura' - si è detto, Novelli [...] disponeva di infinite possibilità di moltiplicazione, grazie ad una straordinaria mobilità del volto, ad una infinita varietà di inflessioni di voce, delle pronunce, dei gesti ispirati: piangeva 'per davvero' (elemento che ha sempre impressionato un certo pubblico), e altrettanto 'per davvero' rideva, passando senza sforzo da una maschera all'altra [...]⁷¹

⁶⁷ I. Massoff, *Teatrul românesc* (tit. it. *Teatro romeno*), vol. 4 [*Teatrul din București (în perioada 1901-1913)*], Editura Minerva, București 1972, p. 64.

⁶⁸ Ștefan Sihleanu (1857-1923) è stato professore universitario (di zoologia), uomo di teatro e direttore generale al Nazionale di Bucarest dal 1901 al 1905.

⁶⁹ «mai puțin cunoscut în Romanian» (I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. 4, cit., p. 64).

⁷⁰ Cfr. Ivi.

⁷¹ «Încă după primele scene, spectatorii [...] au rămas uluiți și, ca suggestionați, au părăsit cu greu sala la sfârșitul reprezentației. Ceea ce a impresionat, ceea ce a exaltat publicul a fost puterea de transfigurat a actorului în personajul per care-l retrăia, uriașa lui putere de sugestie; un 'fenomen al naturii' - s-a spus, Novelli [...] dispunea de infinite posibilități de moltiplicare, mulțumită unei extraordinare mobilități a figurii, unei nesfârșite varietăți a inflexiunii vocii, a accentelor, a gesturilor inspirate: plîngea 'cu adevărat' (element ce a impresionat întotdeauna un anumit public) și rîdea tot așa, trecerile de la o mască la alta, făcîndu-se fără vreun efort vizibil [...]'» (ivi, p. 65).

Entrando poi nello specifico di quella che è, secondo Massoff, la formazione culturale e attoriale di Novelli, si legga: «Novelli era adepto della scuola verista, che si sollevava contro tutte le concezioni nel teatro, combattendo i vecchi stili di interpretazione, benché coltivasse un naturalismo portato fino all'eccesso, che per emozionare, tuttavia, necessitava di una tecnica sapiente della recitazione, di un grande potere di rivivere la vita umana». ⁷² Nei passi citati, ritroviamo due punti essenziali che ritorneranno nel discorso su Novelli e la Romania. Il primo è l'esaltazione del pubblico davanti a Novelli (e questo appare fondamentale), quindi il carattere di superamento da parte di Novelli di una scuola recitativa vecchia. Su quest'ultimo aspetto non poche sono le perplessità contestualizzando la figura di Novelli e più in genere quella del Grande Attore nell'ambito della nascita del teatro di regia e del graduale superamento, in alcune tradizioni teatrali (non quella italiana), del capocomico.

L'esaltazione del pubblico ritorna in un passo successivo, ancora più importante: «[...] Gli spettacoli di Novelli hanno influenzato [...] sia il gusto del pubblico, che lo stile di interpretazione scenica di alcuni attori di nuova generazione». ⁷³ E ancora: «Novelli strinse una stretta amicizia con gli attori romeni», ⁷⁴ facendo riferimento Massoff a Nottara, ad Aristizza Romanescu, ma anche a Petre Liciu.

Massoff quindi legge con una certa consapevolezza e sicurezza l'importanza che Novelli ha rivestito in Romania, influenzando il gusto del pubblico e soprattutto lo stile interpretativo di quelli che Massoff chiama 'nuova generazione', anche se da un punto di vista anagrafico appare coetanea o poco più giovane di Novelli.

Novelli ritorna a Bucarest nel dicembre 1905, in un momento abbastanza complesso e turbolento della storia teatrale e attorica romena, come avremo modo di vedere, ovvero nel mezzo del conflitto tra due delle personalità maggiormente rappresentative del Teatro Nazionale di Bucarest: Costantin Nottara e il direttore Alexandru Davila, che danno vita, sia in un carteggio privato che attraverso dibattiti a mezzo stampa, alla grande diatriba sull'attore romeno.

In questo contesto di crisi dell'istituzione pubblica teatrale, l'arrivo di Novelli appare come un momento di pace che riesce a focalizzare nuovamente l'attenzione del pubblico e della critica che parla dell'interpretazione di Novelli di *Halleluja* di Marco Praga e della *La Gerla di Papa Martin* (*Les crochets du père Martin*) di Cermon e Grange, come di

⁷² «Novelli era adept al școlii veriste, ce se ridicase impotriva tuturor convențiilor în teatru, combătând stilurile vechi de interpretare, deși cultiva un naturalism dus pînă la exces, dar care pentru a emoționa, pretindea o tehnică savantă a jocului, o mare putere de a trăi viața oamenilor» (Ivi).

⁷³ «[...] spectacolele lui Novelli au influențat [...] atât gustul publicului, cît și stilul de interpretare scenică al unor actori din noua generație» (ivi, p.66).

⁷⁴ «Novelli a legat o strînsă prietenie cu actorii români» (Ivi).

‘capolavoro d’arte drammatica’. Interessante notare come Novelli instauri, oltre che con artisti, quali per l’appunto Nottara più che Davila, un sodalizio forte anche con la stampa locale, regalando una performance da *La morte civile* per il sindacato dei giornalisti in una speciale serata di gala. Non sorprendono i giudizi entusiastici per l’attore italiano che, se superficialmente possono sembrare semplicemente commenti dovuti, sono a nostro avviso importanti ed espressivi dell’influenza di Novelli sulla scena e sulla cultura romena se contestualizzati all’interno del conflitto intellettuale tra Nottara e Davila. Novelli è un attore in grado di esercitare un’influenza capace di travolgere chiunque,⁷⁵ anche i Grandi Attori italiani e francesi che lo hanno preceduto sui palcoscenici della capitale come Ernesto Rossi o Mounet Sully e Coquelin. Per Novelli si parla espressamente, come aveva anche notato Massoff riguardo alla prima tournée del 1903, di «fare scuola»⁷⁶ tra gli attori romeni (e questo, non a caso, è uno dei nodi conflittuali tra Nottara e Davila). Attraverso Novelli il teatro italiano, inteso come virtuosismo interpretativo e come spettacolo, può fare di più «di tutte le biblioteche della letteratura e critica drammatica».⁷⁷

Mille, sulle colonne di ‘Adevărul’, definisce Novelli esplicitamente come il «più grande artista del nostro tempo»⁷⁸ e scrive circa le ragioni del suo unanime successo:

D’altra parte l’evoluzione moderna della società non poteva non riguardare anche il teatro. Con il naturalismo in arte e in letteratura, con l’allontanamento dello stereotipo romantico e classico, era cosa naturale che cambiasse anche l’arte drammatica. Mancava solo l’artista che gli dava la forza del genio per far trionfare la causa della vita moderna nel teatro.⁷⁹

Novelli spinge la critica romena a interrogarsi su alcuni punti che concernono il genio, il professionismo e la formazione dell’attore, elementi, anche questi, presenti nella polemica tra Nottara e Davila. L’attore italiano è assunto a ruolo di esempio, di modello da seguire, nell’ottica della critica teatrale, dagli artisti romeni e dai grandi attori romeni. Il grande attore, come nota Popescu, è depositario di un repertorio di ruoli e di personaggi

⁷⁵ Cfr. C. Popescu, , *Verismul italian și literatura română*, cit., «<http://ebooks.unibuc.ro/filologie/verism/4-1-1.htm>»

⁷⁶ «face școală» (Don Josè [M. Mora], *Ermete Novelli*, «Acțiunea», IV, nr. 874, 20 dec. 1905, p. 1)

⁷⁷ «mai mult decât toate bibliotecile de literatură și critică dramatică» (Ivi).

⁷⁸ «cel mai mare artist al timpurilor noastre» (C. Mille, *Ermete Novelli*, «Adevărul», XVII, nr. 5868, 16 dec. 1905, p. 1)

⁷⁹ «De altfel evoluțiunea modernă a societăței nu putea să nu atingă și teatrul. O dată cu naturalismul în artă și literatură, cu înlăturarea convenționalului romantic și clasic, era lucru natural ca să se schimbe și arta dramatică. Lipsa numai artistul care să-i dea puterea geniului său pentru a face să triumfe cauza vieței moderne în teatru» (Ivi).

che devono essere assorbiti e adattati con onestà, prerogativa del Grande Attore in ottica romena, e in armonia con la personalità dell'interprete.⁸⁰

I ritratti di Novelli sono rivolti per la maggior parte in questa direzione, con chiari riferimenti alla natura geniale dell'artista. In un articolo dal titolo simbolico *Ermete Novelli: artistul și omul* (*Ermete Novelli: l'artista e l'uomo*), Em. D. Fagure nota, ad esempio, come l'arte di Novelli non derivi da una regola precisa, come non sia «il risultato di un calcolo mentale e un lungo esercizio»,⁸¹ ma è figlia della natura stessa del genio di Novelli, ed è per questo che «l'artista e l'uomo si fondono in una superiore armonia»⁸² e in attorialità elitaria.

Il rapporto tra Novelli e la Romania, in particolare con Bucarest, prosegue e si sviluppa in un'ulteriore tournée nel novembre-dicembre 1908, con l'artista italiano protagonista di una serie di dieci spettacoli (con un evento speciale il 1 ° gennaio 1909 a beneficio delle vittime del terremoto in Calabria presso il Teatro Nottara con l'orchestra di Grigoraș Dinicu). In occasione della presentazione di uno dei suoi cavalli di battaglia, *Papa Lebonnard*, che lo aveva già visto protagonista con un esito straordinario a Parigi nel decennio precedente, la stampa romena ritorna sugli stessi temi, in particolare sul Novelli come archivio di un repertorio di personaggi che deve essere esempio per la scena romena.

Il tour di addio del novembre 1911 tocca ancora una volta Bucarest, dopo essere stato a Bruxelles e Vienna. L'annuncio dell'addio, a causa dei dissidi con il governo italiano nel tentativo di creare uno Stabile, ripropone la presenza dell'attore italiano sulla scena romena con ancora maggior enfasi sotto la lente della stampa locale.

Interessante analizzare alcuni spunti della critica. Gran parte degli articoli, come d'altronde quelli inerenti le precedenti tournée, esprimono grandiosi elogi all'attore e alla sua arte recitativa. Dan Cerchez, all'indomani dell'edizione del 1911 di *Papa Lebonnard*,⁸³ afferma enfaticamente 'il palcoscenico è suo' e ancora 'intorno a lui tutto scompare' e 'la nostra attenzione è tutta rivolta su di lui'.

Liviu Rebreanu, allora segretario del Teatro Nazionale di Craiova sotto la direzione di Emil Gârleanu, definisce Novelli come il più grade artista drammatico dell'epoca.⁸⁴ Stesso giudizio da parte di Petru Locusteanu, sulle colonne di 'Flacăra' dove ospita una lunga intervista con l'attore volta a ribadire l'egemonia di Novelli sui suoi colleghi. Novelli è, per Locusteanu, una sintesi della forza interpretativa di Ermete Zacconi ed

⁸⁰ Cfr. C. Popescu, , *Verismul italian și literatura română*, cit., [«http://ebooks.unibuc.ro/filologie/verism/4-1-1.htm»](http://ebooks.unibuc.ro/filologie/verism/4-1-1.htm)

⁸¹ «nu este rezultanta unui calcul mintal și a unui exercițiu îndelungat» (E.D. Fagure, *Ermete Novelli: artistul și omul*, «Adevărul», XVII, nr. 5873, 21 dec. 1905, p. 1).

⁸² «artistul și omul se confundă într-o așa armonie superioară» (Ivi).

⁸³ Cfr. D. Cerchez, *Ermete Novelli*, «Rampa», I, nr. 28, 18 nov. 1911, p. 2.

⁸⁴ Cfr. L. Rebreanu, *Ermete Novelli*, «Ramuri», Craiova, VIII, nr. 1, 13 ian. 1912, pp. 25-26.

Eleonora Duse, l'unico in grado di suscitare negli spettatori una gamma di sentimenti e impressioni tendenti all'infinito.⁸⁵

Nel *mare magnum* di critiche ed elogi su Novelli, proprio nell'anno dell'addio e della sua ultima presenza a Bucarest, non manca tuttavia una voce contraria, quella di N.C. Cocea, giornalista e critico di una generazione successiva a quella dei suoi colleghi e di Novelli stesso.⁸⁶

Cocea conosce Novelli («è la quarta o quinta volta che vedo recitare il grande artista italiano»)⁸⁷ e senza remore fa una critica dura, parlando espressamente di 'delusione' che coglie alla fine di ogni spettacolo, soprattutto se paragonato ai precedenti. Afferma quindi: «Ermete Novelli non è un artista. È tutto quello che volete ma fuori dall'arte: è un buon tecnico, un meraviglioso uomo di spettacolo, un ineguagliabile artigiano del gesto e degli schemi, ma un artista mai!».⁸⁸

Si tratta di un commento sorprendentemente forte e in controtendenza ma in ogni caso, a nostro avviso, contestualizzabile nella tendenza ad opporre un 'teatro vecchio' a un 'teatro nuovo', che può essere declinata non solo come contrapposizione generazionale, ma anche come opposizione fra teatro 'nazionale' e teatro 'internazionale'.

Le generazioni del Grande Attore romeno

Nella definizione del Grande Attore romeno, possiamo considerare almeno quattro generazioni d'attori a partire dalla prima metà dell'Ottocento che, in maniera volutamente schematica e con tutti i limiti del caso, così possiamo suddividere: 1. Una prima generazione di proto-Grandi Attori; 2. Una seconda discepolo della prima, che vede i suoi massimi esponenti in Grigore Manolescu,⁸⁹ Aristizza Romanescu⁹⁰ e Constantin Nottara⁹¹ nella seconda metà dell'Ottocento e a inizio Novecento; 3. Una generazione immediatamente successiva, ma già diversa e figlia dell'attività in

⁸⁵ Cfr. P. Locusteanu, *O vizită la Novelli* (tit. it. *Una visita di Novelli*), «Flacăra», I, nr. 6, 26 nov. 1911, pp. 43-44.

⁸⁶ Cfr. N. Cocea, *Ermete Novelli*, «Rampa», I, nr. 27, 17 nov. 1911, p. 2.

⁸⁷ «E pentru a patra sau a cincea oară când îl văd jucând pe marele artist italian» (Ivi).

⁸⁸ «Ermete Novelli nu e un artist. E tot ce vreți în afară de artă: e un bun tehnician, un admirabil saltimbanc, un meșteșugar neîntrecut al gesturilor și al schimelor, dar un artist niciodată!» (Ivi).

⁸⁹ Su Manolescu si vedano V. Brădățeanu, *Grigore Manolescu*, Editura de Stat pentru Literatura și Arta, București, 1958 e T. Somairu, *Grigore Manolescu*, Editura Tineretului, București, 1960.

⁹⁰ Su Aristizza Romanescu si vedano M. Mancas, *Aristizza Romanescu*, Editura de Stat pentru Literatura și Arta, București, 1958, e L. Sturza-Bulandra, *30 de ani: amintiri. Aristizza Romanescu* (tit. it. *30 anni: ricordi. Aristizza Romanescu*), pref. de M. Mancas, note de M. Vasiliu, Editura de Stat pentru Literatura și Arta, București, 1960.

⁹¹ Oltre al libro di ricordi di Nottara, si veda V. Brădățeanu *Constantin I. Nottara*, Editura Meridiane, București 1966.

particolare di Nottara, con Tony Bulandra,⁹² Lucia Sturza-Bulandra,⁹³ Maria Ventura,⁹⁴ Maria Filotti,⁹⁵ Ion Manolescu⁹⁶ e Constantin Tanase⁹⁷ che copre un arco di tempo sino alla metà del Novecento; 4. La grande tradizione

⁹² Nato nel 1881 e morto nel 1943, Tony Bulandra rappresenta sicuramente uno dei principali attori della generazione successiva a Nottara e allievo di quest'ultimo. Attivo non solo sul palcoscenico ma anche al cinema, fu marito di Lucia Surdza-Bulandra, anch'ella attrice, e dopo la sua morte gli furono dedicati una serie di teatri, tra cui uno a Bucarest (con due sale in due zone distinte della città, sin dal 1947 con la direzione di Luca) e un altro nella sua natia Târgoviște. Si veda L. Sturza-Bulandra, M. Vasiliu, *Tony Bulandra*, Editura Meridiane, București 1961.

⁹³ Moglie di Tony Bulandra, Lucia Sturdza-Bulandra (1873-1861) è da considerarsi come una figura cardine del teatro romeno, sia da un punto di vista artistico che pedagogico, come docente, per tre decenni, all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Bucarest, dove ha formato attori quali Nicolae Baltățeanu, George Calboreanu, Dina Cocea, Victor Rebengiuc e, soprattutto, Radu Beligan. Oltre che autrice di un volume sul marito Tony Bulandra e su Aristizza Romanescu, Lucia Sturza-Bulandra è infatti anche autrice di uno dei pochi volumi, di ricordi, con elementi teorici attoriali in Romania. Si veda quindi L. Sturza-Bulandra, *Actorul și arta dramatică* (tit. it. *L'attore e l'arte drammatica*), Socec, București 1912.

⁹⁴ Diplomata al Conservatorio di Parigi sotto la direzione di Eugène Silvain e Paul Mounet, Maria Ventura (1886/1888-1956) è, con ogni probabilità, l'attrice più vicina al mondo francese, avendo recitato direttamente insieme a Sarah Bernhardt e Edouard de Max (francese di origini moldave, nato a Iași) ed entrando, dal 1919, a far parte della Comédie-Française. In Romania, Maria Venturi ha portato un repertorio con testi prevalentemente francesi (Molère, Racine, Mauriac, Lenormand), ma anche Pirandello, Checov e Shaw. Si veda I. Massoff, G. Nenișor, *Maria Ventura*, Editura Tineretului, București 1966.

⁹⁵ Di origini greche, Maria Filotti (1883-1956) è stata tra le più prestigiose attrici della tradizione recitativa realistica romena di inizio Novecento con un repertorio di autori francesi e italiani, tra cui si ricorda l'interpretazione del ruolo protagonista ne *La Gioconda* di Gabriele D'Annunzio (1904-1905) e di Nenela in *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa (1905-1906), oltre ad essere stata interprete principale di *Hedda Gabler* di Henrik Ibsen e di opere dei principali drammaturghi romeni tra cui: *Fântâna Blanduziei* di Vasile Alecsandri (1907-1908); *Răzvan și Vidra* di Bogdan Petriceicu Hasdeu (1907-1908); *Ovidiu* ancora di Vasile Alecsandri; *O scrisoare pierdută* di Ion Luca Caragiale (1922-1923). Si veda M. Filotti, *Am ales teatrul* (tit. it. *Ho scelto il teatro*), Editura pentru Literatură, București 1961.

⁹⁶ Ion Manolescu (1881-1959), attivo sia a teatro che al cinema, ha visto una carriera in importanti compagnie, sin dal 1905, al Teatro Nazionale di Bucarest e poi, fra l'altro, nella Compagnia Davila, giungendo a svolgere ruoli politici dal 1919, prima nel Sindacato artisti di Romania e quindi come Ispettore Generale responsabile dei teatri. L'importanza, anche politica oltre che popolare, di Manolescu è testimoniata anche dalla sua nomina, con decreto n. 43 del 23 gennaio 1953, a 'Artist al Poporului din Republica Populară Română', artista del popolo della Romania comunista, «pentru merite deosebite, pentru realizări valoroase în artă și pentru activitate merituoasă» (cfr. Decretul nr. 43 din 23 ianuarie 1953 al Prezidiul Marii Adunări Naționale a Republicii Populare Române, publicat în Buletinul Oficial nr. 3 din 26 ianuarie 1953)

⁹⁷ Drammaturgo oltre che attore, Constantin Tanase (1880-1945) si differenzia dagli altri Grandi Attori della sua generazione, per porsi più vicino, in alcuni tratti, alla figura di capocomico. Fuori dalle grandi compagnie di teatro drammatico, Tanase e il gruppo da lui fondato ('*Cărăbuș*', coleottero in italiano) si pongono come un punto di svolta nell'evoluzione del teatro comico romeno, della rivista e del cabaret, di stampo fortemente satirico. Si veda I. Massoff, R. Tanase, *Constantin Tanase*, Editura Muzicală, București 1970.

attorica novecentesca con personalità quali Toma Caragiu,⁹⁸ il più celebre attore romeno scomparso nel grande terremoto di Bucarest del 1977, e il decano Radu Beligan,⁹⁹ che ha attraversato tutto il Ventesimo secolo e scomparso, quasi centenario, nel 2016.

Di nostro interesse le prime due generazioni con particolare risalto per la seconda.

Una prima generazione fa capo al prototipo del Grande Attore, un attore quindi non ancora pienamente formatosi come Divo e Diva, e ancora acerbo per quanto riguarda i contatti con i corrispettivi paralleli italiani e europei. In questo contesto si inseriscono le esperienze dei citati Costache Caragiale (1815-1877), allievo di Costache Aristizia (1800-1880), e Mattei Millo (1814-1897), insegnante di declamazione e recitazione il primo, di formazione francese il secondo, ma soprattutto Mihail Pascaly (1830-

⁹⁸ Riconosciuto in patria come uno dei più grandi interpreti del XX secolo, se non il più importante per la sua versatilità attoriale in testi drammatici e comici, così come in teatro, cinema e televisione, Toma Caragiu (1925-1977) è una figura emblematica, anche a causa della sua tragica fine nel terremoto di Bucarest. Nato in Grecia da una famiglia di Arumeni - gruppo etnico presente nella zona centro-meridionale dei Balcani -, traferitosi presto a Ploiești, inizia la sua carriera a fine anni '40 al Teatro Nazionale di Bucarest, poi al Teatro Drammatico di Stato di Costanza, quindi, nel 1953, come direttore, a soli 28 anni, del Teatro di Stato di Ploiești, sino al 1965, quando torna a Bucarest al Teatro Bulandra. Oltre all'attività teatrale, si dedica al cinema, alla radio con la serie 'Teatrul la microfon' e soprattutto alla televisione dove si conferma grande interprete di monologhi e in *one-man show* (si veda il suo *Mefisto*). Da un punto di vista attoriale, la personalità più vicina è da riscontrarsi in Costantin Tanase, da cui Caragiu prende l'interesse per la rivista e per il comico. Proprio Caragiu vestirà i panni di Costantin Caratase - cognome nato dall'unione di Caragiale e Tanase - nel film *Actorul și sălbaticii* (1975) di Manole Marcus, ispirato alla vita di Tanase. Toma Caragiu è stato inoltre grande interprete in Romania, se non interprete per antonomasia, di Eduardo De Filippo, in particolare di *De Pretore Vincenzo e Pericolosamente* (*Căsătorie periculoasă*). Su quest'ultima, nella versione televisiva con Caragiu, Elena Caragiu e Dan Damian, si veda il paragrafo 'Gli adattamenti cinematografici e televisivi esteri di Eduardo nelle versioni Luis Mottura e Tita Merello, Roberto Garriga, Ettore Cella, Alan Bridges e Toma Caragiu' in A. Rotondi, *Per una geografia di Eduardo nel mondo: problemi di committenza, traduzione e resa scenica con una postilla sugli adattamenti cinematografici e televisivi di Eduardo all'estero*, in N. De Blasi, P. Sabbatino, *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*, Franco Angeli, Milano 2015, pp. 59-88. Si veda anche T. Caragiu, *Poeme și alte confesiuni*, Dacia, Cluj-Napoca 1979.

⁹⁹ Radu Beligan (1918-2016), tra i più grandi attori della scena romena contemporanea, è anch'egli artista sfaccettato che ha lavorato in teatro, cinema, televisione e radio, sino a divenire decano dell'arte recitativa romena. Formatosi con Lucia Sturdza-Bulandra e con Eugène Ionesco, debutta sul palcoscenico a 20 anni con *Crimă și pedeapsă* di Gaston Bary da *Delitto e castigo* di Fëdor Dostoevskij, con la regia di Mihai Zirra, andato in scena al 'Muncă și Lumină' di Bucarest. Pochi anni dopo, il suo debutto sul grande schermo con *O noapte furtunoasă* da Ion Luca Caragiale diretto da Jean Georgescu. Oltre che interprete, Beligan è stato docente, insegnando presso l'Istituto di Teatro e Cinema di Bucarest, e direttore artistico al Teatro Nazionale per un lungo periodo dal 1969 al 1990. Si veda R. Beligan, *Între acte* (tit. it. *Tra gli atti*), Editura Alfa, Iași 2013.

1882),¹⁰⁰ artista poliedrico, attore, ma anche organizzatore teatrale, autore e traduttore in prevalenza dal francese.

Di origine greca, dallo spirito romantico, Pascaly inizia la sua carriera con Caragiale e Millo, per poi viaggiare nel 1860 e 1862 a Parigi dove si forma definitivamente come attore, e, una volta a Bucarest, dirige in due occasioni (1871-1874 e 1875-1877) il Teatro Grande di Bucarest, poi Nazionale, andando poi nel 1877 alla '*Societățe Dramatică*', e infine a capo del Teatro Nazionale di Iași.

Come attore, ha promosso un repertorio con alti intenti educativi, introducendo nel repertorio romeno sia grandi nomi del panorama drammaturgico internazionale, quali Shakespeare, Hugo e Goethe, così come molti testi del melodramma contemporaneo, in prevalenza francese, di cui fu anche traduttore. Attore di stampo romantico, dal modo di recitare retorico ed esaltato, Pascaly ha creato, per primo in Romania, i modelli di personaggi drammatici fondamentali come Amleto, prima del suo discepolo Grigore Manolescu che ne darà la versione definitiva, Kean, Don Carlos, e Faust, ma anche fornendo coordinate interpretative per la commedia come ne *L'ispettore generale* di Gogol.

Pascaly rappresenta un primo punto chiave nella definizione della figura, non solo artistica, del Grande Attore romeno, con la bozza di progetto di riorganizzazione del Teatro Grande di Bucarest nel 1869, cosa che lo porterà a un conflitto molto duro con Matei Millo e ad essere protagonista della politica culturale romena, come succederà in seguito a Constantin Nottara ed Alexandru Davila.

La visione di Pascaly, come presentata in *Respect adevărului*, era di un teatro che dovesse essere diretto verso il benessere e la gloria nazionale, al di là del semplice intrattenimento. E in questa direzione si poneva anche la direzione dei testi da lui scelti per essere tradotti - ha tradotto, ma non pubblicato, circa 200 testi di autori per lo più francesi, come Dumas padre e figlio, ma anche Labiche, Sardou, Augier - e nella sua produzione come autore drammatico.

In qualità di drammaturgo, la cui produzione è rimasta prevalentemente manoscritta e sicuramente di minore importanza, per qualità e intenti, rispetto alla recitazione, Pascaly guarda spesso ad episodi storici nazionali, realizzando testi di contenuto politico o patriottico. Si pensi a *Viitorul Romanii*, monologo ispirato al poeta preromantico Vasile Cârlova, apparso nel 1859, o la scena in versi *Il iuniu sau Treisprezece ani in urma. Un ciorbagiu si un zavrăgiu*, pubblicata nel 1861.

L'importanza di Pascaly si definisce secondo due direttive: la prima riguarda il suo lavoro teorico sul teatro, avendo lasciato, a differenza di altri suoi colleghi, un trattato, il citato *Respect adevărului*, scritto con Matilda

¹⁰⁰ Su Mihail Pasaly si veda L. Gitza, *Mihail Pascaly*, Editura pentru Literatură, București 1959.

Pascaly e Constantin Dimitriade, dove sono riassunte alcune delle sue idee sul teatro. Parimenti, in fin dei conti, a quanto professava Ion Heliade Rădulescu, la scena non deve essere mero divertimento, ma forte deve essere anche la sua componente di istruzione morale. L'obiettivo è l'illuminazione dello spirito attraverso la verità, la bellezza, la nobiltà, rifiutando tutto ciò che è umiliante, ridicolo o artificiale. Secondo Pascaly, quasi in una direzione di 'opera d'arte totale', la grandezza dello spettacolo non è concepibile al di fuori di uno scenario maestoso, costumi e ricco del caso, una musica armoniosa. *Respect adevărului* rappresenta comunque un trattato che non guarda nello specifico solo alla recitazione o a una metodica attoriale romena.

L'altra prerogativa importante di Pascaly è il suo essere stato docente oltre che interprete. Nella figura di Pascaly, come in quella dei coevi Matei Millo e Costache Caragiale, già si delinea uno dei due elementi fondamentali che sembrano contraddistinguere il nascente attore romeno rispetto, ad esempio, al suo corrispettivo italiano, ovvero la necessità pedagogica che si accompagna all'affermazione artistica. Dopo due anni di studio in Francia, nel 1860-1862, dove si è formato con Hugues Bouffé, Pascaly fonda a Bucarest nel 1862 la propria prima compagnia, non casualmente con il nome di '*Școala Dramatică*', prima di diventare direttore del Teatro Grande in due occasioni, nel 1872-1874 e nel 1875-1877, anno in cui viene nominato direttore della '*Societate Dramatică*'.

Il modello economico del teatro, in Romania, è quello francese con la creazione, seguendo quell'esempio, di Teatri Nazionali e accademie di recitazione che devono fornire una formazione accademico-istituzionale regolare (e non è un caso che la maggior parte dei Grandi Attori romeni siano stati docenti strutturati di teatro all'Accademia Nazionale di Teatro di Bucarest). In questo senso, Pascaly deve essere visto come docente, oltre che come artista, e quindi come tramandatore di una metodica e di un bagaglio tecnico alle generazioni a lui successive, di stampo prettamente realista. Anche la stesura di *Respect adevărului*, pubblicato a un anno dal suo ritorno dalla Francia e dalla fondazione della sua '*Școala Dramatică*', va vista in tale direzione e contestualizzata nella più ampia questione dell'affermazione di una identità nazionale romena a pochi anni dalla prima unificazione e quando il teatro romeno risulta non ancora propriamente autoctono ma legato alle comunità greche. L'attività culturale di Pascaly si pone, così, in quell'ampio dibattito culturale che aveva già visto protagonista Heliade Rădulescu.

Il Grande Attore nasce, in Romania - ed è qui quello che potremmo definire come 'paradosso del Grande Attore romeno' -, come un interprete senza una tradizione consolidata, ma già come docente di un'arte che è, in realtà, ancora *in nuce* e che si tramanda non attraverso un 'lavoro sul campo' o di bottega, ma attraverso corsi accademici, come alla citata '*Societate*

filarmonică. Così Pascaly è fondamentale docente di attori come Grigore Manolescu (1857-1892), Aristizza Romanescu (1854-1918) e Constantin Nottara (1859-1935).

Si parta dai primi due, anche compagni nella vita. Con un repertorio vario, e simile in tutto e per tutto a quello degli altri grandi attori europei, Manolescu e Romanescu, parimenti a Pascaly, fanno la loro formazione a Parigi, dove giungono dal 1879, con una borsa di studio del governo romeno, e dove si perfezionano con Arsène Louis Delaunay e hanno modo di intrattenere rapporti alla Comédie-Française con personalità quali Jean Mounet-Sully, Sarah Bernhardt e Edmond Got. Ritornati in Romania, dal 1880 lavorano al Nazionale di Bucarest e poi con Pascaly, , per poi intraprendere tournée internazionali che li conducono, ad esempio, a Vienna nel 1891.

Manolescu, nello specifico, introduce nella tradizione romena un prototipo interpretativo per il ruolo di Amleto e si trova, per la prima volta, ad essere paragonato, non sempre in termini positivi, ai grandi attori europei, e italiani in particolare a Ernesto Rossi.

Di particolare interesse la 'questione Amleto', nel definire la francofilia di Manolescu. Nel suo volume *Shakespeare in the Romanian Cultural Memory*,¹⁰¹ Monica Matei-Chesnoiu, nel capitolo dedicato ad *Amleto* nel XIX secolo, muove dallo studio di Maria Del Sapio Guerrieri, *La traduzione di Amleto nella cultura europea*,¹⁰² dove è tracciata la storia delle traduzioni dell'opera di Shakespeare in Italia, Francia, Portogallo, Spagna e, Germania e Ungheria, per soffermarsi su uno dei tasselli mancanti nella ricerca di Del Sapio Garbero, ovvero la Romania. Scrive nello specifico: «*Hamlet's early history in Romania is primarily linked with the romantic perception of its hero in Europe*».¹⁰³ Si sofferma, quindi, sulla mediazione di altre culture nella fruizione di *Amleto*, in primo luogo quella russa, dovuta anche all'utilizzo dei caratteri cirillici, e poi quella francese, che rappresenta essa, e non quindi l'originale inglese, il testo alla base delle traduzioni ottocentesche in romeno. Matei-Chesnoiu, prima di guardare a Manolescu, considera la versione del 1855 tradotta da D.P. Economu, *Hamlet principele Danemarcei; dramă in cinci acte și optu părți de la Shakespeare*, come la prima edizione pubblicata in Romania (in Vallacchia nello specifico), e viene vista in ottica rivoluzionaria e indipendentista anti-turca. Si tratta di una traduzione in versi dalla versione francese di Alexandre Dumas e Paul Meurice, di cui Economu segue lo schema in cinque atti e otto parti,

¹⁰¹ Cfr. M. Matei-Chesnoiu, *Shakespeare in the Romanian Cultural Memory*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck 2006.

¹⁰² M. Del Sapio Guerrieri (a cura di), *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, Marsilio, Venezia 2002.

¹⁰³ M. Matei-Chesnoiu, *Shakespeare in the Romanian Cultural Memory*, cit., p. 55.

attuando dei tagli, come nel modello francese. In particolare, manca l'episodio di Fortebraccio e il viaggio di Amleto verso l'Inghilterra.¹⁰⁴

Se la versione di Economu, rappresenta una traduzione fedele del testo francese, anche nell'ottica del dibattito linguistico precedentemente considerato, il successivo *Amleto* di Manolescu, datato 1881, pur partendo da Le Tourneur con la suddivisione in 5 atti e 13 tableaux, guarda più alla funzionalità della messa in scena, che non alle problematiche linguistiche e all'aderenza al francese. Manolescu predispone un *Amleto* in prosa e non in versi, con un dialogo efficiente dal punto di vista drammatico, cercando di allontanarsi, paradossalmente, dal modello francese e di trasporre il dramma shakespeariano in un contesto socio-culturale nazionale romeno, tanto nel linguaggio utilizzato, che nella sintassi e nel ritmo del discorso.

Manolescu e Romanescu vivono quindi una forte influenza francese dovuta alla loro educazione e formazione a Parigi, con la Romanescu che diventerà anche professoressa di declamazione al Conservatorio d'Arte Drammatica di Bucarest, dove insegnerà a una intera generazione di attrici come Sonia Cluceru, Maria Ventura, Maria Filotti e Lucia Sturza-Bulandra.

Tuttavia, l'attorialità di Manolescu e Romanescu non si può ridurre a una semplice francofilia, ma deve essere considerata più complessa. Se la formazione è francese, la presenza in Romania di compagnie italiane ha influito non poco, come dimostrato anche dai rapporti personali con Ernesto Rossi o Ermete Novelli. Lo stesso Manolescu, oltre ad adattare opere di Labiche, Molière e altri, è anche traduttore di testi della drammaturgia italiana come la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico o il *Nerone* di Pietro Cossa, cavalli di battaglia di Novelli, più volte rappresentati a Bucarest.

Questa 'anima mista' tra Italia e Francia trova il punto di svolta nella figura di Constantin Nottara e nella sua polemica, al Nazionale di Bucarest, con il drammaturgo, regista e organizzatore teatrale Alexandru Davila, vero padrone del mondo culturale romeno.

Nel suo volume autobiografico *Amintirile din teatru*, Constantin Nottara dedica alcune significative pagine al suo rapporto e a quello di Grigore Manolescu con Ermete Novelli ed Ernesto Rossi, visti da Nottara come diretta fonte di ispirazione.

Si legga il resoconto di Nottara:

Tanto tempo fa quando eravamo in teatro da soli due anni, instaurai una stretta amicizia con Grigore Manolescu.

Condividevamo sia le illusioni che i bisogni materiali che allora ci sembravano terribili, dato che il teatro si trovava proprio in quell'epoca di transizione quando l'ingegno artistico non riusciva a dare nessun frutto.

¹⁰⁴ Si veda anche O.A. Zaharia, *The First Romanian Translation of Hamlet*, «American, British, and Canadian Studies», Editura Universitatii Lucian Blaga din Sibiu, n. 2, 2011, pp. 106-120.

Noi sopportavamo con maturità tutti i disagi perché le nostre anime erano scaldate dal fiato dell'arte che batteva tutti i problemi.

Venne per la prima volta da noi il celebre artista italiano Ernesto Rossi e recitò nel nostro teatro con una compagnia di artisti scelti con cura, un gruppo che si vede raramente. Io e Manolescu ci scegliemmo due posti accanto all'orchestra. Entrambi eravamo tutti occhi e orecchie, non ci sfuggì un gesto, un movimento, un'intonazione. E il giorno seguente gareggiammo tra di noi due e ci sforzavamo di imitare le tonalità, i movimenti e i gesti di Rossi. Non ci rendevamo conto di ottenere un copia in arte non è affatto un vantaggio. E quando qualcuno ci sprona stimolandoci a superare i nostri difetti oppure ci costringe a copiare in modo identico movimento su movimento, intonazione su intonazione, gesto su gesto diventiamo mostri noiosi degni di disgusto.¹⁰⁵

E ancora:

Soltanto il modello è utile in arte, poiché da esso possiamo trarre le manifestazioni spirituali che si adeguano ai nostri mezzi, cosicché il nostro personaggio risulti identico alla realtà. E l'arte di Rossi ci catturò, sia me che Manolescu, in un incantesimo così forte che non sognavamo altro che la lingua italiana e il repertorio italiano.

Una volta che vi è l'emozione di mezzo ci si può liberare difficilmente da essa e non proviamo nemmeno a scacciarla, conservandola con venerazione perché essa ci stimola nel nostro impegno artistico. Andammo così avanti con la nostra esaltazione tanto che decidemmo di farci anche noi attori italiani.

Ci procurammo delle pièce dal repertorio italiano, ma dato che *Amleto*, *Otello*, *Macbeth*, *Francesca da Rimini*, erano pièce abbastanza difficili per l'inizio, scegliemmo *I due sergenti* di Giacometti, una pièce scritta in una lingua più facile da pronunciare per due novellini come noi. Le nostre prove andavano alla grande, spesso ci sottoponevamo all'esame di alcuni amici artisti lirici, dell'Opera Italiana, che cantavano nel nostro teatro, eravamo entusiasti e ci lusingavamo col pensiero che nel giro di un anno, due avremmo debuttato su qualche palcoscenico in Italia. Il nostro studio lo facevamo dove capitava, nei nostri camerini, o nelle nostre case, come accade nella sera di Moș Ajun (Vigilia di Natale) ci trovammo proprio da Manolescu che abitava in via Rosetti, in una stanza isolata su una galleria.

¹⁰⁵ «Cât e de departe timpul când eram numai de doi ani în teatru, când deși cârlan în ale teatrului, totuși legasem o strânsă prietenie cu Grigore Manolescu.

Împărteam împreună atât iluziile cât și nevoile materiale care pe atunci ne apăsau groaznic, pentru că teatrul se afla tocmai în acea epocă de tranziție, când sforțarea artistică nu dădea nici un fel de rod. Noi înduram cu bărbăție toate neajunsurile fiindcă sufletele noastre erau încălzite de suflul artei care buria toate necazurile.

Venise, pentru prima oară la noi, vestitul artist italian Ernesto Rossi și juca chiar în teatrul nostru cu o companie de artiști aleși pe sprânceană, un ansamblu cum rar se poate vedea. Eu și Manolescu ne lesem alături două locuri în orchestră. Amândoi eram numai ochi și urechi nu ne scăpa un gest, o mișcare, o intonație. Și a doua zi ne luam la întrecere amândoi și ne căzneau să imităm tonalitățile, mișcările și gesturile lui Rossi. Nu ne dădeam seama că a obține tiparul în artă nu e de nici un fotos și când ne împinge păcatele sau ne silește, cineva să copiem aidoma mișcare cu mișcare, intonație cu intonație, gest cu gest, ajungem niște schimonosituri anoste, vrednice de silă» (C.I. Nottara, *Amintirile din teatru*, cit., p. 62).

Noi con gli occhi fissati sui nostri ruoli dei 'Due Sergenti' recitavamo a voce alta anche in italiano, emozionanti frammenti letterari.

All'improvviso sentimmo in strada un coro di voci cristalline di bambini 'Buna dimineața la Moș Ajun'. Rimanemmo muti, per un momento sorpresi dalle recite delle colinde dei bambini, ma completamente destati. Prendemmo la collana di covrigi che penzolava dalla parete e la lanciammo ai bambini. E mentre le voci si facevano sempre più lontane per il quartiere, ci domandammo come si sarebbe potuto tradurre in italiano la nostra antica colinda e, dopo molti sforzi, e con l'aiuto del dizionario italiano, che era sul tavolo decretammo scherzosamente che 'Buna dimineața la Moș Ajun' si poteva tradurre in italiano 'Bon giorno al vecchio di Natale' e rimanemmo della convinzione che in nessuna lingua si può tradurre il fascino della nostra colinda.¹⁰⁶

A queste si aggiunga la fotografia di Novelli, dedicata e firmata:

Bucarest 17 gennaio 1904

Al mio buono e bravo fratello d'arte Nottara.

Ermete Novelli.¹⁰⁷

I passi di Nottara sono di particolare interesse perché chiamano in causa elementi importanti come l'imitazione di uno stile, a cui lui e Manolescu si ispirano per poi cercare di distaccarsene, e il problema linguistico.

¹⁰⁶ «Numai modelul în artă ne este priincios, pentru că din el adaptăm manifestările sufletești ce se potrivește cu mijloacele noastre, ca astfel tipul nostru să fie identic cu realitatea. Și arta lui Rossi ne prinse, pe mine și pe Manolescu, în niște merje așa de puternice încât numai visam decât limba italiană și repertoriul italian. Odată ce e patima la mijloc cu greu te poți desbăra de ea și nici nu încercăm să alungăm, o păstrăm cu sfințenie pentru că ne stimula și ne dădea ghes la râvna noastră artistică. Merseserăm așa de departe cu exaltarea noastră, încât hotărâsem să ne facem și noi actori intaleni. Ne procurarăm câteva piese din repertoriul italian, dar pentru că *Hamlet*, *Othello*, *Macbet*, *Francesca da Rimini*, erau piese prea grele pentru început, am ales per *Doi Sergenți* al lui Giacometti, piesă scrisă într-o limbă mai lesne de pronunțat pentru niște novici ca noi. Repetițiile noastre mergeau de minune, ne supuneam adesea la controlul unor prieteni artiști lirici, dela Opera Italiană, care cântau în teatrul nostru, eram entuziaști și ne măguleam cu gândul că într'un an, doi, ne vom face debutul pe vre-o scenă din Italia. Studiul nostru ni-l făceam pe unde apueam, mai prin vre-o cabină de o noastră, mai pe la noi pe acasă, așa că într'o seară de Moș Ajun ne aflam chiar la Manolescu care locuia în Str. Rosetti, într'o odaie cocoțată, izolată deasupra unui gang. Noi cu ochii pironiți pe rolurile noastre din *Doi Sergenți*, recitam cu glas tare și pe italianește, emoționantele tirade. Deodată în stradă răsună într'un cor niște glasuri cristaline de copii: „Bună dimineața la Moș Ajun”. Rămaserăm muți, fiind pentru un moment surprinși de strigătele de colindă ale copiilor, dar treziți deabinelea. Puserăm mâna peșirul de covrigi ce era spânzurat de perete și-l esvârlirăm copiilor. Și în vreme ce glasurile se auzeau tot mai departe prin mahala, ne întrebă cum s'ar putea traduce pe italienește colinda noastră strămoșească și, după mai multe opinteli, și cu ajutorul dicționarului italian, ce era pe masă, am decretat în gluma noastră că „Bună dimineața la Moș Ajun” se poate zice pe italienește: „Bon giorno al vecchio de Noel” și am rămas la convingerea că în ninci o limbă nu se poate traduce farmecul colindei noastre». (ivi, p. 64).

¹⁰⁷ Ivi, p. 63.

Fatto sta che Nottara rappresenta il punto di contatto più vicino, nella sua generazione, al mondo italiano, cosa che lo porterà in veste di segretario e direttore artistico del Nazionale allo scontro con il direttore generale Alexandru Davila, che lo disarcionerà dal maggiore teatro di Romania.

Davila non è un attore, ma, pur non essendo a nostro avviso un eccelso drammaturgo, rappresenta la figura teatrale politicamente più potente tra Ottocento e Novecento. A capo del Nazionale in due occasioni nel 1905-1908 e nel 1912-1913, attua una serie di riforme sia da un punto di vista organizzativo che artistico, mettendosi in contrapposizione con lo spirito filo-italiano di Nottara e con il conservatorismo di Paul Gusty (1859-1944), da considerarsi come il primo regista propriamente detto della storia romena. Davila, figlio fra l'altro di Carol Davila, fisico di origini francesi, predilige il teatro contemporaneo, in particolare francese, rispetto al repertorio.

In realtà, negli anni 1905-1907, lo scontro tra Davila e Nottara, da considerarsi il più rappresentativo attore romeno dopo la prematura scomparsa a Parigi, a causa di un cancro, di Manolescu, è da inserirsi in un'ottica europea più vasta che vede la contrapposizione tra teatro dell'attore e teatro di regia. Nota Eugenia Costantinescu come i dissapori abbiano una dimensione spiccatamente personale riguardando due figure forti. Davila è accusato da Nottara di una gestione 'dittatoriale' del Nazionale che pretendeva la sua totale subordinazione, senza una vera indipendenza artistica, pur riconoscendone Davila le qualità.¹⁰⁸ Lo scontro si conclude solo nel settembre 1907 con il reintegro di Nottara nei ranghi del Nazionale, ma solo come socio della Compagnia.

Nello scontro tra Davila e Nottara si evince poi quella che è, a nostro avviso, la seconda caratteristica del Grande Attore romeno, ovvero l'essere intrinsecamente uomo di potere - oltre che uomo dedicato all'educazione teatrale -, legato a quella che è la politica, non solo culturale, del Paese. A differenza dell'attore italiano, più legato al concetto di 'compagnia' (solo nel 1900 Novelli fonderà una prima idea di stabile con la Casa Goldoni al Teatro Valle di Roma), il Grande Attore romeno è legato alla fondazione di un Teatro Nazionale, partecipando in prima persona alla politica dell'epoca. Ogni Grande Attore romeno - e in questo siamo più vicini al mondo francese - ha ricoperto un ruolo istituzionale di primo piano. Di Nottara si è già detto. Altri esempio sono Ion Manolescu, che giungerà ad essere Ispettore Generale, o Radu Beligan, direttore per più di un ventennio al Nazionale. L'idea di grande attore legato a una semplice compagnia sembra essere secondario, quindi, con Davila, drammaturgo e non attore, che forma un proprio gruppo, quando è, tuttavia, anche a capo del Teatro Nazionale di Bucarest. Per un Grande Attore legato a una compagnia

¹⁰⁸ Cfr. E. Costantinescu, *Alexandru Davila*, Editura Tip Naste, Pitești 2005, pp. 57-59.

bisogna aspettare Costantin Tanase con l'ensemble 'Cărăbuș', attivo, tuttavia, non tanto nel teatro drammatico, quanto nella rivista e nel cabaret.

Una Romania solo apparentemente francofila e il ritorno all'italianità

A seguito della riforma teatrale attuata da Davila, il modello francese sembra essere quello che ha il predominio sul teatro romeno. Ciò è dovuto a una serie di fattori che, a seguito di quanto finora detto, così possiamo individuare: una educazione accademica prevalentemente francese che ha portato i primi grandi attori, prima e seconda generazione, come Pascaly, Manolescu e Romanescu a studiare a Parigi e solo successivamente, da professionisti già formati a confrontarsi con il modello attorico italiano; la presenza di una componente francese anche nella drammaturgia romena, che, benché muova dalle posizioni neo-greche delle esperienze di 'Cișmigiu Roșie' e cerchi una propria strada nazionale, è piena di influenze francesi.

Si consideri anche, in ottica di organizzazione teatrale, come il modello fosse quello della Comédie-Française per il Teatro Nazionale di Bucarest e per i corrispettivi di Iași e Craiova.

Infine, e ciò non è da sottovalutare, lo stesso Grande Attore italiano si è fatto portatore di un repertorio costituito per buona parte anche da autori francesi, romantici e naturalisti, e da autori italiani influenzati dalla grande lezione di Zola.

Il discorso tuttavia non può e non deve rimanere in ambito meramente teatrale, ma deve allargarsi sino a investire le trasformazioni storiche e linguistico-culturali della Romania, con il dibattito sull'alfabeto nel passaggio dal cirillico al latino - e qui entra in gioco Ion Heliade Rădulescu - e la prima unificazione tra Valacchia e Moldavia nel 1859, ancora legate agli Ottomani.

E, in effetti, anche il predominio francese appare contraddittorio e vede un'ulteriore evoluzione con il cambiamento dell'assetto storico-geografico a seguito della fine della Prima Guerra Mondiale, la caduta degli Imperi Centrali e la nascita della 'Grande Romania' nel 1918, e i regni di Ferdinando I (1914-1927), Mihai I (1927-1930, salito al trono a sei anni e poi di nuovo Re nel 1940 per sette anni, fino all'abolizione della carica da parte del Partito Comunista) e Carol II (1930-1940).

La Grande Romania riporta, a nostro avviso, un graduale, e poi rapido, avvicinamento a posizioni filo-italiane da un punto di vista politico, in un'ottica di progressivo nazionalismo che sfocerà nel fascismo romeno, che si ripercuote anche nel teatro.

Da un lato, politicamente, abbiamo infatti i tre governi (nel 1918, nel 1921-1922 e nel 1926-1927) di Alexandru Averescu, cui partecipa anche Take Ionescu (anch'egli primo ministro nel 1921-22), che portano alla firma del 'Trattato di Amicizia Italo-Romeno' con l'Italia di Mussolini il 16 settembre

1926.¹⁰⁹ A ciò si aggiunga, la nascita, dagli anni Venti in poi, di gruppi fascisti-romeni come la Guardia di Ferro e il Movimento Legionario di Corneliu Zelea Codreanu. E infine, dal 1940 al 1944, il regime del *conducător* Ion Antonescu.

Nella prima metà del XX secolo, la Romania si riscopre figlia della lupa, isola di latinità circondata dal mondo slavo, e legata spiritualmente e storicamente all'Italia. Questo si ripercuote, come accennato, anche nel teatro.

Si pensi a tal proposito a una figura di grande interesse, anche se attualmente quasi del tutto dimenticata: il regista italiano Fernando de Cruciati, che, a quel che risulta dalle poche risorse bibliografiche, sembra essere tra le figure più influenti della scena teatrale di Bucarest dagli anni '20 in poi, con un repertorio prevalentemente italiano (Goldoni e Pirandello su tutti).

E non appare strano quindi che un contributo particolarmente interessante sul tema dell'influenza italiana in Romania, sia un'intervista di De Cruciati rilasciata nel giugno 1941 per il volume di evidente ispirazione fascista *Romania in marcia*.¹¹⁰

A questo si aggiunga l'attività, prima in Italia e poi in Romania, di un'intellettuale di indubbio interesse, e molto sottovalutata, come Elena Bacaloglu, critico letterario e teatrale, amica di Salvatore Di Giacomo,¹¹¹ di

¹⁰⁹ Non si dimentichi come nello stesso periodo nasca, nel 1924, l'Istituto Italiano di Cultura di Bucarest come istituzione privata sorta grazie all'impegno di alcuni importanti intellettuali italiani e romeni tra cui Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu, Ramiro Ortiz, titolare quest'ultimo, dal 1909, della prima cattedra di lingua e letteratura italiana in Romania. Nell'aprile 1933 l'Istituto di Cultura diventa istituzione ufficiale dello Stato italiano. Nello stesso periodo, nel 1922, nasceva l'Accademia di Romania a Roma, a seguito della legge del 1920 - ideata e promossa dallo storico Nicolae Iorga (1871-1940) e dall'archeologo Vasile Pârvan (1882-1927) - con cui il Parlamento della Romania prevedeva la fondazione di accademie romene all'estero. Nel 1930, il 2 aprile, inizia le proprie attività anche l'Istituto Romeno di Cultura di Venezia, inaugurato dallo stesso Nicolae Iorga con il nome di Istituto Storico Artistico Romeno di Venezia

¹¹⁰ Nell'intervista rilasciata a Giovanni Terranova, alla domanda del giornalista sugli attori romeni suoi contemporanei De Cruciati risponde: «Hanno veramente molte belle possibilità: sono attori formati alla scuola delle compagnie straniere, mantenendo però una propria personalità. Ad esempio Maria Filotti, interprete superba e amatissima del teatro italiano, Marieta Deculescu, Natascia Alessandra e Maria Mohor Popa, prezioso elemento del teatro *Lotta e Luce*, fra le attrici; Ion Iancovescu, Mihail Popescu, Ion Fintesteanu fra gli attori, tutti sono artisti di prim'ordine che interpretano con passione e bravura il nostro teatro». (F. De Cruciati in G. Terranova, *Romania in marcia*, Cremonese, Roma 1941, p. 158). Su De Cruciati si veda anche C. Dimu, *Un italian în România: Fernando De Cruciati* (tit. it. *Un italiano in Romania: Fernando De Cruciati*), «Teatrul azi», n. 8-9-10, 2009.

¹¹¹ Su Elena Bacaloglu e Salvatore Di Giacomo l'unico contributo critico sembra essere S. Di Giacomo, *Lettere a Elena*, a cura di T. Iermano, Osanna Edizioni, Venosa 1998. Tuttavia la raccolta di lettere sembra essere solo unidirezionale da parte di Di Giacomo e non tiene conto delle risposte di Elena Bacaloglu.

cui fu anche traduttrice¹¹² e a cui dedicò la conferenza *Naples et son plus grand poète*,¹¹³ Gabriele D'Annunzio e Benedetto Croce,¹¹⁴ e attiva politicamente, dopo l'incontro con Mussolini, quando scrive, fra le altre cose, un 'Manifesto Fascista Italo-Romeno'.¹¹⁵

Vi è quindi un ritorno fortissimo all'italianità nel corso della prima metà del XX secolo, un'italianità che si sviluppa teatralmente inserendosi in modo organico nei cambiamenti storici, sociali e politici della Romania.

¹¹² Cfr. la traduzione di *Assunta Spina* di Elena Bacaloglu come S. Di Giacomo, *Temnita de femeii*, «Corvorbiri critice», București, III, n. 7-8, 25 agosto 1909. Una traduzione di *Assunta Spina* in romeno, a firma M.A. fu pubblicata anche in «Nova Revistă Română», București, vol. VI, n. 11, 21 giugno 1909.

¹¹³ E. Bacaloglu, *Naples et son plus grand poète*, E. Console, Napoli 1911.

¹¹⁴ Tra l'attività letteraria di Elena Bacaloglu si ricordano: E. Bacaloglu, *Bianca Milesi e Giorgio Asachi*, Nuova Antologia, Roma, 1912; E. Bacaloglu, *Preuves d'amour*, Tipografia Româneasca, București 1914. Sul teatro nello specifico si ricordi E. Bacaloglu, *Despre simbolism și Maeterlinck* (tit. it. *Sul simbolismo e Maeterlinck*), Socec, București 1913. Si considerino anche il romanzo E. Bacaloglu, *In luptă - Două forte* (tit. it. *In lotta - Due forti*), C. Ionescu, București 1908.

¹¹⁵ E. Bacaloglu, *Movimento Nazionale Fascista Italo-Romeno: Creazione e Governo*, Pirola, Milano 1923. Si veda I.L. Valicenti, *Il tempo e lo spazio di Italia e Romania ne 'Il Manifesto Nazionale Fascista italo-romeno' di Elena Bacaloglu*, relazione inedita presentata in una sessione da me presieduta nell'ambito del convegno internazionale 'Il tempo e lo spazio nella letteratura italiana' (16-17 settembre 2016), Università di Craiova, Romania. Il contributo è in corso di stampa negli atti del convegno. Tra gli scritti politici si veda anche E. Bacaloglu, *Per la Grande Rumania*, «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», Serie 5, vol. 174, 1914, pp. 301-307. Il testo, con sezioni ulteriori, è pubblicato anche come E. Bacaloglu, *Per la grande Rumania. Rumeni e ungheresi in Transilvania. Religione e Politica*, Dimitrie C. Ioneș, București 1915.